

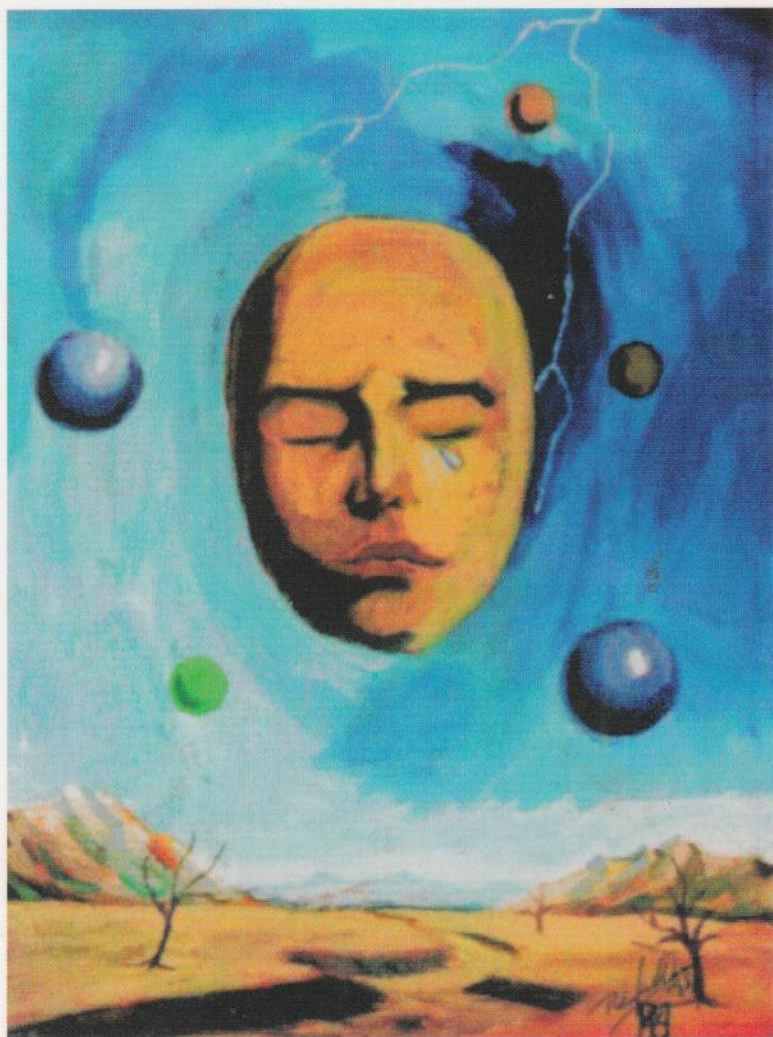
UNIVERSITY OF NEW MEXICO-GENERAL LIBRARY



A14422 668348

# PARA LA INTERPRETACIÓN DEL O CONSTRUCCIÓN VISUAL

*Juan Villegas*



Ediciones de **GESTOS**  
Colección Teoría 2

Juan Villegas es Profesor en la Universidad de California, Irvine, y Profesor Honorario en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Es fundador y Director de *GESTOS. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. Ha dictado cursos en la Universidad de California, Berkeley; The University of Iowa, Wabash College, University of Southern California, Universidad de Chile, Universidad Austral de Chile, Universidad de Buenos Aires, Teatro San Martín (Buenos Aires), Universidad Católica del Perú, Universidad de Valencia.

Algunos de sus libros son: *La interpretación de la obra dramática* (1971); *La estructura mítica del héroe* (1973); *Estructuras míticas y arquetipos en el CANTO GENERAL de Neruda* (1976); *Interpretación de textos poéticos chilenos* (1977); *Estudios sobre poesía chilena* (1980), *Interpretación y análisis del texto dramático* (1982), *Teoría de historia literaria y poesía lírica* (1984), *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1989), *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1990), *El discurso lírico de la mujer en Chile durante el periodo 1975-1990* (1993), *Para un modelo de historia del teatro* (1997). Villegas es autor de novelas: *La visita del presidente a adoraciones fálicas en el valle del Puelo* (1983), *La seductoras de Orange County* (1989), y *Oscura llama silenciada* (1993) Además, ha editado 29 números de *GESTOS*, una *Antología de la nueva poesía femenina chilena*, cinco volúmenes de las *Actas X Congreso Internacional de Hispanistas* (1994) y co-editó con Diana Taylor *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/a America* (1994).

[illegible]

DEMCO 38-297

@ 2000 Juan Villegas  
All Rights Reserved

ISBN: 0-9656914-4-6

Published by  
**GESTOS**  
Irvine, California  
USA

# PARA LA INTERPRETACIÓN DEL TEATRO COMO CONSTRUCCIÓN VISUAL

**Juan Villegas**

Library of Congress Catalog Card Number: 00-107075

Villegas, Juan

*Para la interpretación del teatro como construcción visual*

- 1.- Spanish American drama - History and Criticism
- 2.- Spanish drama - History and Criticism
- 3.- Theater - Spain
- 4.- Theater - Latin America
- 5.- Theatricality
- 6.- Theory of theater and drama
- 7.- Visual Studies

**Ediciones de *GESTOS***  
**Colección Teoría 2**

## Materiales gráficos

La pintura de la tapa es de *Reidelio Moret Dinza*. Pintor y dibujante cubano. Nace en Ciudad de la Habana en 1977. Graduado de Técnico Medio en Tecnología de los Metales. Estudia en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro. Algunas de sus exposiciones son:

- 2do Salón Municipal de Artistas y Aficionados, 3er Premio. Galería Kahlo, Casa de la Cultura de Centro Habana, Ciudad de la Habana, Cuba, 1995.

- 2do Salón Provincial de Artistas y Aficionados, Mención. Galería Tina Modotti, Teatro Mella, Ciudad de la Habana, Cuba, 1995.

- Expo Colectiva. Galería Kahlo, Casa de la Cultura de Centro Habana, Ciudad de la Habana, Cuba, 1996.

- Expo Colectiva por el VI Simposio Iberoamericano de Turismo, Ciudad de la Habana, 1996. (Reproducido por cortesía de Proyecto Sísifo, Banco de Ideas Z)

El fotógrafo de la puesta en escena de La Fundación dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente es Chicho. La versión incluida corresponde a una toma ampliada recibida de Candyce Leonard.

## Agradecimientos

*a los estudiantes que han participado en los seminarios que he dictado sobre teatro como construcción visual, en especial los estudiantes graduados de la Universidad de California, Irvine (1999), del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (1998 y 1999), y del Seminario Teatralidad e Historia de la Cultura de la Universidad de Valencia, España (2000), quienes participaron en la discusión y elaboración de los planteamientos finales*

*a los miembros del Irvine Hispanic Theater Research Group, varios de los cuales han trabajado el tema de la teatralidad en sus propios ensayos y libros, con los cuales he dialogado en múltiples ocasiones sobre varios de los temas desarrollados*

*Quiero agradecer especialmente a*

Alicia del Campo  
Claudia Villegas-Silva  
Patricia Villegas-Silva

*por sus sugerencias y contribuciones para una mejor edición de este libro*

*Juan Villegas*





Cristo románico



J. Bosch: "Crucifixión"



Cristo de *A rua da Amargura* por el grupo brasileño Galpão dirigida por Gabriel Villela, imagen que corresponde a la tradición del "Ecce Home."

*Teatralidad religiosa:* Toda imagen es un proceso de comunicación de un imaginario social y un mensaje desde la perspectiva de un productor y en función de destinatarios específicos. Los cambios en la representación de Cristo son indicios de las transformaciones de la Iglesia Católica, los cambios en su mensaje, los destinatarios y el espacio en que se ubica la imagen.

## Indice

<i>Palabras iniciales</i>	9
<b>Capítulo 1</b>	
<b>De las estrategias de análisis e interpretación de textos dramáticos y teatrales</b>	11
El texto dramático en su especificidad genérica	12
Del texto teatral como objeto cultural	16
El teatro como texto espectacular	25
Propuesta de una estrategia: pragmática de la cultura y el teatro	30
<b>Capítulo 2</b>	
<b>Algunos conceptos básicos: el "teatro" como producción cultural</b>	37
La resemantización del término <i>teatro</i>	37
De la cultura como construcción visual	41
De teatralidad, teatralidad social y discursos teatrales	49
<b>Capítulo 3</b>	
<b>La teatralidad y la historia de la cultura</b>	57
La vida social como teatralidad	57
De la teatralidad política	67
De la teatralidad deportiva	70
De las teatralidades religiosas	71
Las teatralidades sociales legitimadas	74
La teatralidad y otras prácticas escénicas	75
<b>Capítulo 4</b>	
<b>De los constituyentes del texto dramático y del texto teatral</b>	77
La historia representada	77
Los personajes	79
La disposición temporal.	91
Los códigos y la competencia del lector:	94
Los motivos en el texto dramático y el texto teatral	96
De intertextualidad, cruces y apropiaciones culturales	101

<b>Capítulo 5</b>	
<b>El lector/espectador como constructor de significados</b>	103
El modo de percepción del mundo del texto dramático y del texto espectacular	106
La perspectiva del espectador	109
Modos de lectura	114
<b>Capítulo 6</b>	
<b>De la estrategia para el análisis del texto dramático</b>	121
Los rasgos específicos del texto dramático	122
Validez y limitaciones del análisis de la construcción dramática	133
<b>Capítulo 7</b>	
<b>La configuración del mundo en el texto espectacular: la puesta en escena</b>	139
La materialidad de la puesta en escena	139
Las expectativas del espectador y los determinantes de la puesta en escena	144
La puesta en escena específica	151
La percepción sensorial del mensaje	159
La competencia cultural y teatral del espectador	166
<b>Capítulo 8</b>	
<b>El registro y documentación de los textos espectaculares</b>	179
De los documentos sobre puestas en escena específicas	180
De la puesta en escena posible: la teatralidad legitimada	189
<b>Capítulo 9</b>	
<b>La historicidad del canon y la evaluación estética</b>	195
La evaluación de los textos y objetos culturales	195
La evaluación estética: el texto dramático y el texto teatral	200
<i>Palabras finales</i>	207
<b>Apéndice: Esquema de una estrategia de análisis</b>	211
<b>Textos citados</b>	215
<b>Texto teatrales citados</b>	216
<b>Bibliografía</b>	218

## *Palabras iniciales*

“En la conducta humana no es difícil detectar una propensión a la información visual.” (Dondis, 10)

Aunque lo visual como sistema de comunicación y construcción de la memoria existe desde los comienzos de la humanidad, la conciencia de su importancia ha sido especialmente relevante en los últimos años. Aún hay quienes afirman que la cultura actual es predominantemente visual. A pesar de la indiscutible validez del aserto, los estudios sobre el teatro —incluyendo textos dramáticos y teatrales— no han enfatizado estrategias capaces de evidenciar sistemáticamente esta dimensión.

Consideramos que las estrategias dominantes en las últimas décadas son insatisfactorias para analizar formas teatrales y escénicas que han adquirido mucha importancia en los últimos años. En el teatro contemporáneo se ha producido una intensificación del uso de técnicas y formas teatrales que no revelan su significación en el proceso de comunicación ni su función en la construcción del objeto con modelos estructuralistas, de teoría de la recepción, semióticos, desconstruccionistas, de crítica cultural, transculturales, postmodernistas o postcoloniales. Afirmamos que esta insatisfacción es igualmente válida para textos teatrales del pasado. Después de revisar críticamente algunas de las estrategias utilizadas para el estudio del teatro, especialmente, en el mundo hispánico, sugerimos que uno de los aspectos poco considerados por la tradición de los estudios dramáticos y teatrales ha sido la dimensión del teatro y de la cultura como producción visual. Hacemos notar, además, que tampoco se ha enfatizado la especificidad del teatro con respecto a otros productos culturales con los cuales comparte la construcción de imaginarios por medio de signos visuales.

El objetivo de este libro es, entonces, proponer una estrategia de análisis e interpretación de textos dramáticos y teatrales. Partimos del supuesto que las transformaciones culturales —que implican cambios en el concepto del objeto y transformaciones del discurso crítico sobre el mismo— obligan a renovar las estrategias con que se trabajan los objetos culturales. En libros anteriores, especialmente en *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1989), enfatice el texto dramático y su especificidad, con poca consideración de su condición de objeto cultural ni sus referencias a las imágenes visuales. *Para la interpretación del teatro como construcción visual* reutiliza y actualiza algunas secciones de *Nueva interpretación...* —continuamos aceptando la validez del análisis del texto dramático— y tratamos más sistemáticamente el teatro

como objeto cultural y visual, y la relación texto dramático/ texto teatral/ texto espectacular/sistema cultural. Para demostrar los planteamientos utilizamos numerosos ejemplos de textos dramáticos, espectáculos teatrales y otras prácticas escénicas. Los análisis, además, incluyen la interrelación de la construcción visual en el teatro con la de otras artes visuales y prácticas escénicas.

Nuestro punto de partida en este libro es que la interpretación de los textos dramáticos y teatrales requiere de una estrategia que los inserte dentro de sistemas semióticos de imágenes legitimadas por los productores y receptores culturales en los contextos de su producción. Consideramos que el productor funda su lenguaje teatral en el sistema de imágenes visuales y los códigos teatrales y dramáticos de su sistema cultural, las que utiliza en función de la posible competencia por parte del receptor potencial. Pensamos, además, que las imágenes visuales forman parte de una serie de códigos teatrales en los comportamientos cotidianos de la vida social y que la diferencia entre “teatralidad social” y “teatralidad estética” corresponde a cánones establecidos por el propio sistema cultural.

Esta perspectiva tiene consecuencias tanto para el análisis de la vida social como para la interpretación de espectáculos teatrales individuales y la re-escritura de la historia del teatro. En esta ocasión sin embargo, nos centraremos en una propuesta para el análisis e interpretación de la vida social como teatralidad y, especialmente, para el análisis e interpretación de textos individuales.

Nuestra propuesta aspira a una integración de disciplinas —antropología, semiótica, historia de la cultura, historia social, historia de las tecnologías, historia del teatro, teorías del teatro, historia del arte y de las modas— en el entendimiento de que el texto dramático y el texto teatral constituyen dos prácticas discursivas cuyos sistemas de signos involucran el todo de la vida social, el sistema cultural, los sistemas de comunicación y las tecnologías legitimadas por los emisores de esos discursos.

## Capítulo 1

### De las estrategias de análisis e interpretación del texto dramático y teatral

Las estrategias de análisis e interpretación de los productos culturales son prácticas culturales sustentadas en los supuestos de un sistema cultural historizado. Por lo tanto, las prácticas están interrelacionadas con la historicidad de los sistemas culturales y los desplazamientos o sustituciones de los poderes culturales. Estas transformaciones, a su vez, explican los cambios en la concepción del objeto y su función en la sociedad o en la cultura. La historicidad da origen a la caducidad y transitoriedad de los “métodos” de análisis literarios y a su continua sustitución por otros. La caducidad de las estrategias obliga a preguntarse por la significación y las causas de las sustituciones, a la vez, a adquirir conciencia de sus fundamentos, las consecuencias sociopolíticas o culturales de los “métodos” o “estrategias” utilizadas y las connotaciones de los términos empleados para describir los objetos o las prácticas culturales.

Con respecto al objeto tradicionalmente llamado teatro, en los últimos años se ha producido un evidente desplazamiento del interés de los practicantes de los discursos críticos legitimados desde el texto verbal —texto dramático— al texto espectacular —verbal, visual, auditivo—. A nuestro juicio, este desplazamiento está en íntima relación con transformaciones claves de la cultura moderna o postmoderna y se fundan en cambios fundamentales en la concepción del lenguaje, los cuales, a su vez, determinan cambios en la concepción del objeto. El fundamento clave es la concepción saussuriana del signo lingüístico. El texto literario es entendido como una “creación” o “producción” de lenguaje. Por lo tanto, su análisis puede enfatizar el proceso de emisión, el emisor del signo, el mensaje, el destinatario o el contexto de la comunicación. La selección del énfasis puede ser tanto de principios filosóficos —culturales— como de posición política. El énfasis en el objeto como signo lingüístico puede conducir al análisis del signo en sí en cuanto lenguaje. El lenguaje, sin embargo, en el post-estructuralismo derrideano pierde su transparencia, su carácter de portador de sentidos sin influir en el sentido, lo que obliga a una transformación radical en las estrategias. El énfasis en el signo en cuanto mensaje lleva a privilegiar el sentido. El desenfatizar el texto dramático, por lo tanto, no tiene que ver con algo “esencial” del mismo. El reemplazo de las preferencias de una estrategia por otra no debe pensarse como que la nueva se trata de

una estrategia “mejor” o que “cale más profundamente en el objeto de análisis,” sino de distintos modos de “leer” los objetos culturales, condicionados por transformaciones claves en la cultura sustentadora de los discursos críticos.

Los desplazamientos de los discursos críticos sobre el teatro de los últimos cincuenta años pueden organizarse en tres tendencias, dentro de las cuales se dan numerosos matices que no coinciden en el tiempo ni se suceden necesariamente de modo cronológico:

- a) una serie de estrategias enfatizan la distinción entre texto literario, texto dramático y texto teatral, y buscan hacer evidente la especificidad de cada uno;
- b) otro grupo entiende el texto dramático como un texto literario, no se apunta a su especificidad como texto dramático y utilizan las estrategias válidas o legitimadas para otros textos considerados literarios dentro del sistema cultural
- c) un tercer grupo desenfatisa el texto dramático, privilegia el texto espectacular y aplica la misma perspectiva y lenguaje técnico para describir otras prácticas escénicas y visuales que, tradicionalmente, no se consideraban como “teatro.”

#### *El texto dramático en su especificidad genérica*

Hasta los comienzos de la década del sesenta en América Latina y España dominaba la posición que establecía una clara distinción entre texto teatral y texto literario y daba preferencia al teatral. Frente a esta dicotomía, en los años sesenta la “nueva crítica” del momento tendió a aceptar la diferencia, pero buscó enfatizar el texto literario, en este caso el texto dramático, sin consideración de su potencial puesta en escena. La crítica, precisamente, buscaba asignarle autonomía y el punto de partida solía ser su diferencia con el texto teatral.

Dentro de esta tendencia habría que nombrar: la explicación de textos, las continuaciones del formalismo ruso, la estilística, el estructuralismo. El objetivo de estas estrategias variaron desde la búsqueda de la especificidad de lo dramático, el lenguaje dramático, la sintaxis de lo dramático, la descripción de la estructura dramática, hasta la inserción de la estructura del texto dentro de “estructuras universales.” Con variantes que posteriormente se aplicaron a los textos teatrales, se podrían también incluir el estructuralismo de Greimas y algunas de las prácticas de la semiótica. Los practicantes de estos “métodos” en muchos casos llevaron a cabo los análisis de los textos dramáticos sin consideración a su potencial puesta en escena ni su contextualidad histórica o teatral.

Por su importancia práctica y por la significación que tuvo para numerosos análisis literarios, es necesario detenerse en los análisis

estructuralistas.

Los principios del estructuralismo, con modificaciones, aún siguen siendo funcionales para el análisis de textos dramáticos y teatrales. Por ello, en este libro nos detendremos en varias ocasiones a describir y comentar tanto algunos de sus principios como sus prácticas. Indiscutiblemente, el análisis estructural tuvo una enorme vigencia. El postulado básico es el supuesto que todo texto constituye una estructura, y, como tal, es posible describir sus constituyentes y mostrar la función de sus constituyentes en el todo. Se sustenta en la aprehensión del orden interno del mundo constituido en la obra literaria y la evidenciación de sus leyes estructurales.

Para Roland Barthes la actividad estructuralista no constituía un proceso puramente descriptivo: “El objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un objeto, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas del funcionamiento (las funciones) de este objeto” (*Ensayos críticos*, 257). Después de la descripción: “entre los dos objetos o los dos tiempos de la actividad estructuralista, se produce algo nuevo, y esto nuevo es nada menos que lo inteligible general” (*Ensayos críticos*, 257).

Para otros el análisis estructural era significativo en cuanto permite postular modelos esenciales definidores, en los cuales la estructura de una obra particular es actualización individualizada del modelo. Todorov resume bien una de las tendencias dentro de esta orientación: “Por oposición a la interpretación de obras particulares, [la poética] no se propone nombrar el sentido sino que apunta al conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra” (*Poética*, 22). Todorov agrega: “El objeto de la poética no es la obra literaria misma: lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario” (22).

Esta tendencia a la descripción de la estructura del texto ha sustentado una variedad de escuelas teóricas literarias en nuestro tiempo y la práctica de la misma sigue activa en la actualidad.

Para entender el estructuralismo, hay que pensarlo como un modo de percepción del mundo fundado en ciertos principios sociales y culturales. Con respecto a lo literario, el concepto del objeto y su función se postulaba en torno a ciertos principios básicos de la concepción del lenguaje del momento, en la cual se entendía que el lenguaje poseía funciones esenciales: expresiva, comunicativa y apelativa. Dentro de este concepto, las “obras literarias” eran una “creación de lenguaje” y la definición de los géneros literarios se fundaba en supuestas funciones universales del lenguaje. Cada uno de los tres “grandes” géneros literarios se sustentaban en esas funciones básicas del lenguaje.

A estos principios se vinculaba una concepción de la estética fundada en la validez del canon de los discursos culturales dominantes. Unos y

otros eran justificados en el supuesto de un arte y una estética "universal," lo que implicaba demostrar la "universalidad" con textos canonizados por la cultura hegemónica de occidente. Esta modalidad era reforzada por las concepciones estructuralistas en las cuales se coincidía también con la existencia de universales: estructuras, motivos o arquetipos, en los cuales una vez más no importaba tanto su actualización historizada, sino que su inserción en lo "universal." Mirada retrospectivamente esta perspectiva es explicable dentro de las tradiciones y contextos españoles e hispanoamericanos, tanto por las preferencias culturales de los sectores hegemónicos como por las condiciones históricas como he comentado en *Ideología y discurso crítico*.

Durante la vigencia del estructuralismo, los estudios sobre la especificidad de lo dramático se centran en la *dramaticidad* del texto y no en la *literariedad* o *literaturidad* del mismo. El texto dramático tendría en común con las otras obras literarias su literariedad, lo que la hace obra literaria. Se diferencia de una serie de obras literarias en aquellos rasgos que la hacen dramática.

Con frecuencia, sin embargo, las proyecciones estructuralistas al texto dramático tendieron a ser aplicaciones de teorías fundadas en textos narrativos. La función de una teoría específica del texto dramático consistía, parcialmente, en interrogar acerca de su modo de plasmación en la serie textos dramáticos.

La propuesta del estructuralismo conduce al análisis de los textos dramáticos y teatrales como unidades con sentido. La dimensión estructuralista lleva a que el análisis del texto dramático en cuanto dramático constituya el núcleo porque establece como dimensión fundamental la *dramaticidad* y subordina el análisis funcional a la especial configuración del mundo que hace del texto un texto dramático y no uno lírico o narrativo. *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, por ejemplo, muestra la explotación y destrucción del protagonista. El modo *dramático* en que se conforma el mundo para comunicar el mensaje se sustenta en el motivo de la inversión de la fortuna. Es decir, un personaje que ha alcanzado cierta posición y respeto social experimenta un cambio que lo conduce a la miseria, en este caso tanto humana como social. En *Barranca abajo* se presenta al protagonista en el período final de su caída. *Edipo Rey*, la tragedia de Sófocles, que se organiza sobre la base del mismo motivo, comienza cuando Edipo está en la cumbre de su fortuna. El desarrollo del texto conduce desde ese momento hasta el nadir existencial y social. En *Barranca abajo* este motivo organiza dramáticamente el mundo. En consecuencia, el análisis funcional del sentido, la imagen del mundo, personajes, lenguaje, espacio, organización en actos y escenas, etc., se le subordinan.

En los años sesenta y setenta una de las estrategias de gran uso por los investigadores fue el de las estructuras míticas y su interrelación con

las estructuras literarias. Esta estrategia se dirigía tanto a las estructuras generales del texto como a las imágenes utilizadas. De este modo, numerosos trabajos proponían que la estructura organizadora de los acontecimientos del drama —predominantemente— se fundaban en estructuras míticas. Éstas incluían los mitos clásicos de occidente y mitos de las religiones o creencias de otras culturas. La tendencia estructuralista propuso la existencia de mitemas, entendidos como unidades mínimas de una estructura mítica. Aunque en la actualidad, el análisis estructural mítico o arquetípico no constituye una estrategia dominante en el mundo académico, su aplicación tiene posibilidades de evidenciar rasgos significativos del texto y de la cultura dentro de la cual se inserta. Aunque aceptamos la tesis de su no universalidad, nos parece que dentro de las culturas, los mitos constituyen correlatos claves de los imaginarios construidos en los textos literarios. Por lo tanto, su esquema estructural forma parte significativa de textos de esas culturas.

Desde una perspectiva actual, probablemente, la diferencia clave con respecto al período del predominio del estructuralismo es aceptar la historicidad y la ideologización de esas estructuras y negar su "esencialidad" o universalidad. Por lo tanto, una estructura mítica puede servir de correlato estructural y evidenciar el sentido del imaginario construido así como sus mitemas constituyentes llegan a ser portadores de ideologemas. El mito de la aventura del héroe, por ejemplo, bien puede poner en evidencia al héroe representativo de una imagen del mundo y su aventura mostrar el espacio del bien, la caída al mundo del mal, los personajes representantes del bien o aquellos del mundo del mal. El mitema del descenso a los infiernos, por otro lado, puede visualizar el espacio infernal en la concepción del mundo de los productores del texto dramático o espectacular y las imágenes que el sistema social y cultural les asigna.

En la época de hegemonía del estructuralismo en los estudios literarios, Lucien Goldmann propuso un método de interpretación de los textos literarios que, pese a las críticas del mismo, tanto por marxistas como no marxistas, sugería procedimientos adecuados para integrar el análisis estructural con la interpretación ideológica. A esta metodología la denominó "genético estructural." Para Goldmann, en lo que sigue las teorías marxistas, la visión de mundo no es una creación de orden individual. Por el contrario, el autor tiene la capacidad de plasmar en su obra lo que los otros integrantes de la sociedad viven inconscientemente. Por ello, la interpretación funcional se complementaba con la explicación del por qué de la estructura del mundo y los matices que

adquieren sus elementos constituyentes.<sup>1</sup> A este propósito ha señalado:

toda gran obra literaria y poética es un producto social y no puede ser comprendida en su unidad sino a partir de la realidad histórica, sino que también, e inversamente, el análisis estructural de la vida cultural y en especial de la obra literaria constituye un medio de acceso particularmente importante para comprender la estructura de la conciencia y de la práctica de los grupos sociales existentes. (*Teatro Genet*, 65)

Desde esta perspectiva, la visión de mundo constituye el núcleo de la estructura del mundo del texto literario y ésta formaría parte de estructuras mayores condicionantes. La estructura inmediatamente mayor sería la visión de mundo del autor y del grupo social al que pertenece en la determinada circunstancia histórica.

Durante la vigencia de la estilística y el estructuralismo coexistieron los estudios marxistas y los estudios sociológicos. Ambos fueron acusados con frecuencia de despreocupación por lo literario o lo estético. A partir del estructuralismo, sin embargo, han surgido nuevas tendencias “post-estructuralistas” o “destruccionistas” que, con nuevos supuestos, han propuesto la interrelación entre sociedad y literatura, sociedad y arte o la importancia del poder político o económico en la producción cultural.

Una interpretación y análisis del texto dramático y del texto teatral en el presente tiene que tomar necesariamente en cuenta estas perspectivas y considerar su posible contribución.

#### *Del texto como objeto cultural*

La preocupación del discurso crítico por la especificidad de lo genérico fue sustituida en los estudios literarios por una concepción en la que el texto es considerado fundamentalmente un objeto cultural. Concebido así, el emisor del discurso crítico entiende el texto como manifestación o evidenciación de la concepción de la sociedad, el ser humano o la función de la literatura. En cierto modo, el texto es un medio. En consecuencia, se enfatiza “lo cultural,” se desenfatisa lo “literario” y no se muestra preocupación por lo específico dramático.

<sup>1</sup> “Una gran obra literaria o artística expresa una concepción de mundo. Se trata de un fenómeno de conciencia colectiva que alcanza su mayor claridad conceptual o sensible en la conciencia del pensador o del poeta” (Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 30). De Goldmann véase especialmente “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método,” y *El teatro de Jean Genet*.

Algunas de las “escuelas” dentro de esta modalidad son, por ejemplo: los estudios marxistas, estudios sociológicos, de transculturación, feministas, coloniales o postcoloniales, interculturales, de los derechos humanos o, recientemente, estudios culturales. Lo común en estas perspectivas es la ausencia de preocupación por lo específicamente dramático y, en términos generales, por las distinciones o especificidades de “géneros” literarios. Aún más, no se cuestionan los juicios de valor y los llamados “valores estéticos” se sustituyen por valores explícitos o implícitos en función de la realización del proyecto social o político del crítico o historiador.

Los “estudios culturales” han traído a las investigaciones literarias una serie de perspectivas y temas, todos los cuales llevan a un menor énfasis en el texto literario o la subordinación del mismo a otros factores en su producción.<sup>2</sup> Precisamente, una de las críticas consistentes es su falta de interés por “lo literario” y su valoración indiscriminada de textos u objetos culturales a los cuales la tradición crítica excluía o descalificaba estéticamente. Algunos de los planteamientos de los estudios culturales tienen grandes consecuencias para la consideración del estado del “texto dramático” o “literario” en los estudios contemporáneos.

Por otra parte, el concepto mismo del objeto “literario” ha llegado a ser tema de discusión. Aún más, algunos de los temas claves de muchas de las discusiones del idealismo lingüístico y el estructuralismo —la ontología de la obra literaria o la literariedad— son cuestionados e historizados. De este modo, la misma definición de texto literario se constituye en un supuesto del discurso crítico y no en una “realidad objetiva.” Otro tanto sucede con el concepto mismo de “teatro.” Desde esta perspectiva, la caracterización del texto y el texto mismo vendrían a ser indicios de la ideología subyacente en el discurso o —en el caso del texto— de las condiciones culturales, sociales o políticas que conforman el contexto de su producción.

Aunque los aspectos de importancia son muchos, quiero separar las posibilidades en dos categorías y destacar algunos puntos claves para la investigación en este libro. Los estudios culturales, por una parte, han reforzado la conciencia de que tanto la historia literaria como los discursos críticos constituyen discursos mediatizados por la ideología, el imaginario social y el sistema de valores de los emisores de los

<sup>2</sup> Sobre “estudios culturales” ver las dos visiones generales de *Cultural and Critical Theory* editado por Michael Payne; y *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, editado por Tim O’Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery y John Fiske. Una de las primeras colecciones de ensayos en que se intenta definir los ámbitos es la de Lawrence Grossberg, Gary Nelson y Paula A. Treichler, *Cultural Studies*.



discursos. De este modo, tanto la investigación literaria como la historia literaria corresponden a discursos ideologizados y en función de proyectos nacionales, sociales o políticos.

Una de las consecuencias importantes desde este punto de vista es aceptar la historicidad de los valores estéticos y su interrelación con el ejercicio del poder por parte de los practicantes de las culturas. La aceptación de esta historicidad implica reconocer una pluralidad de cánones estéticos. En consecuencia, se produce la dilatación del objeto texto o se destruye el concepto de texto literario en sentido tradicional. Desde esta perspectiva, los principios universalistas del estructuralismo habrían contribuido a reforzar el "canon" fundado en los "clásicos" de occidente y el sistema de valores estéticos de los sectores culturales hegemónicos. Por otra parte, se afirma que las estrategias estructuralistas han contribuido a deshistorizar el objeto como medio o como producto, han deshistorizado los textos y, en el caso de los discursos teatrales, los ha sacado de su contextualidad tanto teatral como social y política. En esta situación, los discursos críticos o filosóficos hegemónicos favorecerían aquellos que, de un modo u otro, se relacionan o son ideológicamente compatibles con sus propios códigos culturales, estéticos o ideológicos. Como el teatro es un instrumento social de primera importancia, el proceso de inclusión o exclusión de códigos culturales y teatrales ha implicado legitimar o desvalorizar sistemas culturales. Este mecanismo ha conducido a marginar a un gran número de discursos teatrales y culturales en América Latina, a disminuir o silenciar la significación social de los textos, y a excluir de la historia de América Latina los sistemas culturales no favorecidos por los emisores del discurso cultural hegemónico, eliminando de la historia a sus practicantes. La conciencia de estas consecuencias, el cuestionamiento de los cánones estéticos de occidente, la legitimación de los estudios étnicos o del "género," los estudios multiculturales o coloniales han conducido a nuevos planteamientos que legitiman estrategias alternativas.

Desde el punto de vista de la propuesta básica de este libro, lo común en estas perspectivas es la ausencia de preocupación por lo específicamente dramático o teatral y, en términos generales, por las distinciones o especificidades de "géneros" literarios.

Una de las estrategias significativa en los sesenta que enfatizó la relación de los textos con la cultura fue la transculturación. Su punto de partida es el reconocimiento de la coexistencia de elementos semejantes o asociables en dos o más sistemas culturales. Esta doble presencia ha sido estudiada con diferentes nombres y con diversas consecuencias culturales y políticas en distintos momentos históricos. En el caso de los estudios literarios, por ejemplo, en tiempos del predominio del historicismo, una de sus manifestaciones fue la constatación de "fuentes" o "influencias." El énfasis estaba en la utilización de elementos de un texto

en otros. La línea más general de este análisis se dirigió a la constatación de la presencia de elementos de las llamadas "obras clásicas" o de los discursos culturales hegemónicos en los discursos literarios marginales. En los años setenta, especialmente sustentada en los estudios de Barthes y Kristeva, la búsqueda de las influencias se substituyó en algunas áreas de los estudios literarios por la "intertextualidad." Estrategia en la que se entienden los objetos culturales predominantemente en su relación con otros. Desde esta perspectiva, todo texto es producto de otros, constituye su absorción y reelaboración.

A pesar de la intencionalidad de descubrir relaciones intertextuales y, por ello, en apariencia, sin connotaciones políticas o sociales, la estrategia implica privilegiar los discursos culturales hegemónicos. Aunque, en teoría, el proceso de la intertextualidad bien podría examinarse entre culturas minoritarias o marginales, el origen mismo de la estrategia y la práctica han conducido predominantemente al análisis de la presencia dentro del sistema cultural hegemónico en occidente o la presencia de este discurso cultural en los discursos marginales o minoritarios.

El término "transculturación," como estrategia para entender procesos de transferencia cultural o la coexistencia de componentes de un sistema cultural en otro, adquirió gran vigencia en los estudios de literatura hispanoamericana con los ensayos de Ángel Rama. Su análisis se centra la relación entre la "cultura" latinoamericana y las no latinoamericanas. En términos generales describe la posición de los grupos de poder cultural y sus manifestaciones literarias —especialmente narrativas— con respecto a la interrelación cultura foránea y cultura nacional desde los comienzos de la independencia. El énfasis está en los productos literarios y la funcionalidad de los textos literarios dentro del fenómeno cultural en los países latinoamericanos.

Tanto Ortiz como Rama reaccionan contra una lectura de la historia surgida en el espacio académico de Estados Unidos, en el área específica de las investigaciones etnográficas. Desde esta perspectiva coinciden con otros intelectuales latinoamericanos de los años sesenta (Roberto Fernández Retamar, Desiderio Navarro, por ejemplo), que tienden a rechazar las teorías eurocentristas. A la vez, Ángel Rama escribe en tiempos en que un fuerte sector de intelectuales tendía a interpretar las condiciones económicas y culturales de América Latina sobre la base de la llamada teoría de la dependencia. En el fondo, Rama busca sustituir esta gran narrativa con que la izquierda había tratado de explicar la totalidad de la historia de América Latina y de otros países llamados del Tercer Mundo, estableciendo una relación entre producción económica y producción cultural. Dentro del marco político y económico, la interpretación de las culturas de América de la "transculturación" favorece las culturas urbanas, busca la "unidad" cultural y política de

América Latina. Por otro lado, esperaba contribuir a la "revolución" desde la cultura.

A pesar de la importancia de las propuestas de Ángel Rama en su tiempo y en algunos historiadores posteriores, es necesario verlas dentro del contexto de la historia de las ideas en América Latina y de los proyectos nacionales e internacionales esbozados en su época. Consideramos que ellas corresponden a la perspectiva de los intelectuales progresistas latinoamericanos de los años sesenta y setenta y, por lo tanto funcionales a sus proyectos sociales y políticos.

La estrategia de Rama parece querer reconocer la continua presencia de la cultura occidental europea, a la que considera como la cultura válida y, en el mejor de los casos, examinar su utilización en el espacio latinoamericano. Es decir, se mantiene dentro de la creencia del "valor" de esa cultura y no de la historicidad de la misma. Rama todavía habla de "cultura universal" cuando en verdad se refiere al conocimiento de la tradición europea y de los sectores medios pro-occidente de América Latina. Habla de "cultura" como una transmisión a nivel de las ideas, aunque hay menciones o referencias a la utilización de la "cultura" por parte de ciertos grupos sociales. Uno de los temas recurrentes en los planteamientos de Rama es su preocupación por la "latinoamericanidad," la cual se constituye a la vez en el punto de apoyo, poder colectivo, de un sector de los países dependientes con respecto al llamado Primer Mundo. Este punto de partida, pese a su intencionalidad "latinoamericanista" involucra, sin embargo, privilegiar implícitamente un discurso cultural hegemónico europeizante, pese a su actitud abierta hacia las culturas étnicas o regionales.

Una opción postulada después del cuestionamiento de los estudios sociológicos en América Latina es la de Hernán Vidal quien propone una estrategia fundada en los principios de los derechos humanos. En *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: Cuestión teórica*, Vidal plantea establecer un nexo entre la particularidad de la institución latinoamericana de la literatura y "los criterios universales de los derechos humanos, asentándose en el espacio imaginario de este 'principio de vida'" (13). Vidal, en el plano teórico, propone:

1) situar directamente la literatura en el campo de la teoría antropológica de la cultura; 2) a partir de lo anterior, establecer criterios evaluativos de la literatura que coincidan con el enjuiciamiento de la cultura y de las civilizaciones como espacios de promoción de la vida y, por tanto, de promoción de los derechos humanos; 3) luego, para evaluar mejor los modos en que los textos literarios promueven los derechos humanos, orientaré gradualmente los criterios culturalistas anteriores hacia una fusión de conceptos legales y literarios; con ello abriré la posibilidad de que los criterios propios de la crítica literaria

coincidan con los de la jurisprudencia —esto lo haré a través de la noción de persona. (23)

La propuesta de Vidal puede ser leída desde dos perspectivas. Por una parte, es un honesto llamado a que el emisor del discurso crítico asuma una posición ética frente a la cultura y las obras literarias. Esta posición ética implica reconocer el derecho a la vida como derecho inalienable de todos los seres humanos y juzgar la literatura desde esta perspectiva. La otra es entenderla como estrategia substituidora de un discurso crítico de carácter social e histórico que perdió su vigencia o su legitimidad con la crisis del marxismo en occidente.

El desplazamiento de las perspectivas con respecto a la lectura de los textos culturales y sociales experimentó un cambio radical con la proyección de algunos de los principios de los estudios de la mujer. Pese a la pluralidad y diversidad de "escuelas" dentro de los estudios de la mujer, importa destacar que obliga a considerar tanto la existencia de textos escritos por mujeres como los modos de representación de la mujer en los textos culturales y sociales.

En el caso del teatro, cubre numerosas áreas. Por una parte, ha determinado el surgimiento de una teoría crítica y numerosas escuelas críticas en que los practicantes del discurso crítico trabajan los textos dramáticos y teatrales desde alguna de las perspectivas "feministas." Otras se centran en la participación de la mujer en la producción teatral, lo que ha conducido a buscar la existencia de textos escritos por mujeres, actrices, directoras, grupos de teatro de mujeres. En otras palabras, ha estimulado la investigación para re-escribir historias del teatro en las que la mujer y su participación aparezcan verdaderamente representadas. Por otra parte, se trata de nuevas propuestas de lecturas que permitan la comprensión de la mujer desde una perspectiva distinta a la "patriarcal" impuesta por la tradición de occidente.<sup>3</sup> Aún más, ha conducido a la formación de grupos teatrales, formados exclusivamente por mujeres, que producen textos con códigos que buscan subvertir los códigos de los discursos patriarcales. Esta estrategia permite entender con otros criterios las producciones feministas y destacar modos de representación que el discurso patriarcal ha "naturalizado," tales como la violencia sobre el cuerpo de la mujer. El discurso feminista ha alterado tanto el análisis de la historia del teatro como la producción de textos teatrales.

<sup>3</sup> Sobre feminismo y teatro, ver en especial Aston y Case. En el espacio cultural español hay pocos libros sobre el tema, aunque hay ensayos sobre teatro de mujeres. En América Latina hay varias antologías con respecto a dramaturgas latinoamericanas. Una muy valiosa es la de Andrade y Cramsie. Una reciente en esta dirección es editada por Catherine Larson y Margarita Vargas.





Escena de *Barriendo sombras* dirigida por María Bonilla



La escena de *Bocas de bolero* del grupo Teatro La Máscara resignifica el motivo de "La piedad."

En un principio, como variante de los estudios feministas, especialmente en Estados Unidos, se ha desarrollado una nueva estrategia que ha adquirido gran importancia: los "estudios del género" (*Gender Studies*), los que han incluido tanto el análisis o propuesta de teorías teatrales como han servido de fundamento para producciones teatrales "gay" y lesbianas.

Otra tendencia que ha adquirido validez, especialmente en Estados Unidos, es el de los estudios post-coloniales en los cuales se enfatizan aquellas dimensiones que evidencian en los textos rasgos de una concepción de la sociedad como post-colonial.<sup>4</sup> El supuesto básico es la interrelación entre modo de existencia o de ser de una sociedad y la producción cultural de la misma. En la mayor parte de los estudios, se trabaja predominantemente los efectos de la colonización europea en la mayoría de las otras culturas del mundo.<sup>5</sup> El concepto, sin embargo, plantea muchas posibilidades dentro del supuesto básico, tanto para el caso de América Latina como de España o las culturas latinas en los Estados Unidos. El primer problema, sin embargo, es el concepto mismo de postcolonial y la validez de su aplicabilidad a España o los países de América Latina. El segundo, por lo menos, si el concepto es aplicable al presente o a toda la historia. Para los propósitos de una estrategia, creemos que es válido considerar que, de una manera u otra, con mayor o menor presencia, la condición de colonizador o colonizado determina algunos aspectos de las culturas y, por lo tanto, de las producciones culturales de las mismas. Se puede plantear como una estrategia complementaria y funcional a la complejidad de factores conducentes a la producción cultural. En ciertos momentos de América Latina, por ejemplo, el concepto puede ser muy iluminante; en otros mucho menos porque el concepto de arte o la función de la literatura asignada por el grupo productor de cultura se hace menos permeable a la mediación de la condición socio-histórica del grupo productor.

Los postulados pueden proporcionar miradas inéditas para el análisis de textos canonizados como textos de las culturas colonizadas. Entre los primeros, por ejemplo, una lectura postcolonial de *La Tempestad* de Shakespeare evidencia la construcción de la identidad latinoamericana en la figura de Calibán desde el poder colonial e imperial. La estrategia

<sup>4</sup> Una excelente síntesis de los planteamientos es el de Ania Loomba. Para algunos ensayos sobre el tema, ver Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. Sobre postcolonialismo y teatro, ver especialmente, Helen Gilbert y Joanne Tompkins, y los ensayos incluidos por J. Ellen Gainor.

<sup>5</sup> Ver artículo "postcolonial studies" en *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, 423-428.

postcolonial también sugiere otro modo de leer los textos latinoamericanos que utilizan textos colonialistas.<sup>6</sup>

En los años recientes se ha producido, especialmente en Europa, una tendencia que, en términos generales se ha denominado "intercultural" o de "cruces culturales".<sup>7</sup> Dos de sus representantes más activos han sido Patrice Pavis (Francia) y Erika Fischer-Lichte (Alemania).

Fischer-Lichte al caracterizar el teatro intercultural comenta que, aunque la práctica de utilizar aspectos o elementos de otras culturas en el teatro es muy antigua, en los años setenta "theatres all over the world have engaged in an ever-increasing tendency to adopt elements of other theatre traditions in their own productions. In the course and wake of this development, a new term was coined: "intercultural theatre" ("Intercultural Theatre...", 13). Patrice Pavis, después de discutir el concepto mismo de cultura propone varias expresiones o características de relaciones culturales, hace notar los peligros de hablar de "intercultural" y de proyectarlo a las prácticas teatrales: "And it is only too apparent that one must exercise caution in the theory and panegyric of intercultural theatre" ("Toward a Theory of Interculturalism...", 40)

Como en el caso de la intertextualidad y la transculturación, es indudable que en cada práctica teatral es posible apuntar rasgos sobre los cuales se pueden notar antecedentes en otras culturas y que esta práctica, consciente o inmersa en la tradición, adquiere más intensidad e intencionalidad en ciertos momentos históricos. Con respecto al período contemporáneo, las transformaciones e intensificación de los medios de comunicación transnacional, las proyecciones transnacionales y la globalización de las economías nacionales han contribuido grandemente a la conciencia de esta reutilización o presencia transnacional de aspectos de las prácticas teatrales en producciones de distintos espacios y culturas. En el caso del teatro, sin embargo, se hace necesario analizar los factores determinantes en cada momento histórico y las condiciones de producción en cada instancia. Como han demostrado los estudios coloniales, por ejemplo, la imposición de un sistema político y económico conlleva la transmisión o presencia de elementos culturales del poder colonial en los espacios colonizados. La utilización de esos rasgos, sin embargo, son funcionales al proceso de comunicación específica de acuerdo con los destinatarios específicos de los discursos teatrales.

<sup>6</sup> Para un análisis del uso del tema en un texto latinoamericano actual, ver el ensayo de Alicia del Campo sobre *Otra Tempestad*.

<sup>7</sup> Ver Erika Fischer-Lichte, *The Dramatic Touch of Difference*, y *Gestos* 24, en el cual se incluyen varios ensayos sobre el tema.

### El teatro como texto espectacular

Casi coexistente con los últimos años de la vigencia del estructuralismo y fundada en principios lingüísticos relativamente semejantes, surgió una tendencia crítica de enorme importancia para los estudios teatrales. El principio básico era proyectar la concepción del lenguaje como sistema de comunicación constituido por signos a otras esferas de los sistemas comunicativos, además del lenguaje verbal, y aceptar su estar constituido por signos convencionales. El proceso de investigación se convierte por lo tanto en un proceso de descodificación de signos de los diferentes sistemas. Una orientación de la semiótica siguió la tendencia "cientificista" de algunos sectores del estructuralismo y enfatizó la descripción, aparentemente objetiva, y la nominación de los componentes del sistema o de los signos o sus conjuntos. En otros, se enfatizó la significación de los signos, su convencionalidad adherida a sistemas culturales o los contextos de comunicación. Más que la descripción de los componentes del signo o la modelización de grupos de signo, hubo quienes se interesaron por el significado de los mismos y su utilización en el proceso de comunicación.

La semiótica abrió numerosos aspectos para el análisis del texto espectacular y las prácticas escénicas. La caracterización planteada por Keir Elam sintetiza el modo de entenderla en los años ochenta:

Semiotics can be best defined as a science dedicated to the study of the production of meaning in society. As such it is equally concerned with the processes of signification and with those of communication, i.e. the means whereby meaning are both generated and exchanged. Its objects are thus at once the different sign-systems and codes at work in society and the actual messages and texts produced thereby. (1)

Lo específico de la semiótica teatral vendría a ser el estudio de la producción de significado en los procesos comunicativos de los discursos teatrales. En la práctica, la semiótica permite una gama de análisis que cubren prácticamente todas las dimensiones del proceso de comunicación. Por lo tanto, el análisis semiótico puede tanto hacer volver al texto como alejar del texto. Los análisis semióticos, sin embargo, condujeron a la vez a un alejamiento del texto dramático o de su posible especificidad.

La tercera tendencia constituye aparentemente una continuación de o actualización de aquellos que enfatizaban el texto espectacular y la puesta en escena. Aunque coinciden en la despreocupación por lo específico dramático en sí y privilegian la dimensión del espectáculo, hay diferencias significativas.

Se parte del supuesto de que el discurso verbal es un componente del discurso teatral, pero que no es el componente definitorio. Por el contrario, se acepta que el texto teatral es predominantemente un proceso de comunicación en el cual lo determinante es el componente espectacular. Los estudios teóricos sobre el teatro, especialmente a partir de la semiótica teatral y las propuestas sobre "performance" y "teatralidad" han tendido a privilegiar esta concepción. Aquí el texto literario o texto dramático ha perdido importancia y lo que se estudia son los modos de puesta en escena. Se enfatiza el "teatro" como espectáculo o como construcción espectacular, disminuyendo la significación del discurso verbal.

Como en los casos anteriores, en términos generales, ésta no es una transformación exclusiva de los estudios teatrales. Creemos que constituye la tendencia dominante en la cultura contemporánea, tanto porque la cultura contemporánea se ha hecho predominantemente visual como por la importancia que la comunicación visual ha alcanzado en tiempos de globalización, fuerte presencia de las transnacionales y debilitamiento de las culturas nacionales. Los discursos críticos han evolucionado —por las mismas razones— hacia una interpretación semiótica de las culturas, no de los textos literarios, en la cual todo objeto cultural es un signo, mediatizado por el productor y el destinatario.

Esta tendencia del discurso crítico a la vez ha sido reforzada o se relaciona con numerosos casos en que la práctica teatral ha prestado poca importancia a los textos dramáticos. De este modo, por ejemplo, en algunas de las tendencias del teatro moderno, especialmente cuando se concibe el teatro como instrumento de subversión social se ha rechazado el texto como manifestación individual del autor para sustituirla por la experiencia colectiva. En muchas ocasiones, el texto acotado, finito, ha desaparecido y ha sido reemplazado por ciertas líneas generales que son plasmadas por un libreto creado —muchas veces de modo espontáneo— por los actores en el mismo momento de la representación.

A esta tendencia de desaparición del autor y de texto, habría que agregar algunas tendencias de textos minimalistas en las prácticas de producción teatral. Este es el caso, por ejemplo, de los textos de Rodrigo García en España, cuyos textos se limitan a unas pocas notas que no constituyen casi ningún indicio de lo que será el texto representado y cuya lectura en sí misma resulta prácticamente incomprensible o insignificante.<sup>8</sup>

Por otra parte, se ha hecho evidente la necesidad de nuevas estrategias capaces de aprehender aquellas dimensiones de los discursos teatrales que ahora se consideran significativos, desde el punto del vista

<sup>8</sup> Sobre Rodrigo García, ver sus "Obras Cómicas." (*Gestos* 21)

del historiador o crítico. Esta insatisfacción pareciera ser más evidente en textos teatrales contemporáneos, en los cuales se ha intensificado la utilización de instrumentos de expresión o procedimientos que, en la tradición, correspondían a otras prácticas culturales, tales como mimo, circo, danza, cine, marionetas. Aun más, en los últimos años, técnicas o códigos producidos por la televisión, por los sistemas de comunicación multidimensional, los espectáculos públicos masivos o publicitarios han proyectado códigos y mecanismos de representación que han afectado profundamente las teatralidades representadas en el teatro, las teatralidades sociales, los modos de representación visual o los discursos críticos sobre el objeto "teatro."

Desde el punto de vista de la práctica teatral, una breve referencia a algunas puestas en escenas contemporáneas, evidencia las limitaciones de las estrategias que no consideran lo espectacular o lo no verbal como elemento clave del teatro y la competencia del espectador en cuanto a los códigos de la visualidad o teatralidad de su tiempo.

El grupo suizo-colombiano Funámbulos, que actúa con frecuencia en Europa, comenzó como teatro de mimos que, cuando le vi en Portugal en 1992, buscaba ampliar los instrumentos teatrales. Entonces construía gran parte de sus espectáculos con la transformación de formas proporcionadas por grandes telas que ocultaban el cuerpo de los actores. Los juegos de luces que alteraban los colores de las telas y los plásticos y las formas cambiantes construían la historia. Uno de sus espectáculos, *Eroplastic. Juegos Eróticos de la Materia*, por ejemplo, "narraba" la historia del encuentro sexual, el engendramiento, el feto en el vientre o una madre con un niño envuelto en telas.

El mensaje resultaba de las "construcciones" de personajes o de una historia por medio de juegos de formas y colores.<sup>18</sup> La representación obligaba a un constante proceso de construcción imaginaria por parte del espectador. En otro de los espectáculos combinaba el mimo con figuras en plástico.

Las formas escénicas denominadas "teatro-danza" o "teatro imagen" constituyen desde hace años espectáculos regulares de "teatros experimentales" o que aspiran a estar a la vanguardia. El énfasis una vez más, suele estar en la construcción de la imagen y no en el contar una historia. En muchas ocasiones, se produce un desmembramiento del cuerpo del actor o actriz y un miembro —una mano, el pie, la cabeza, un brazo— se apodera del escenario, y, por medio de la iluminación u otros procedimientos, se excluye tanto el escenario como el cuerpo de los participantes. Para los espectadores tradicionales de teatro, el teatro-danza o el teatro-imagen constituyen formas antiteatrales por su ritmo o por la ausencia de la palabra.

Dentro de las muchas variantes contemporáneas, aún puede hablarse teatro-circo —no, circo entendido como teatro— en cuanto a la inclusión

en el espectáculo teatral de numerosos elementos tradicionalmente adheridos al circo. Ello sucede en muchas de las obras de teatro de calle, en las cuales con frecuencia encontramos un anunciador que se dirige al público y aún imita el sonsonete del anunciador de circo. Constituyente básico de muchos grupos de teatro de calle, es el paseo por las calles anunciando la función o invitando a potenciales espectadores a asistir. En teatros realizados en escenarios también se dan códigos o modos de representación tradicionales de circo. El grupo Teatro La Pupa de Sevilla, España, por ejemplo, en *Inevitable, No?* —con escenografía y dirección escénica de José María Roca— utiliza trapecios y anillos colgantes en los cuales las actrices llevan a cabo importantes escenas. En esta obra podría decirse que los instrumentos circenses son fundamentales en la comunicación del mensaje de violencia, de horror y patetismo que el director quiso comunicar. Según la descripción del programa “es un constante desafío a la ley de gravedad.”<sup>9</sup>

Aún más dramática es la puesta de *Deadly* por el grupo No Ordinary Angels. En el Festival de Teatro Iberoamericano en Cádiz en 1998, el teatro aéreo se manifestó especialmente en la presentación del ya mencionado grupo No Ordinary Angels con su espectáculo *Deadly*, aunque también fue utilizado de modo secundario por algunos de los otros espectáculos. La autodescripción del grupo presentada en el Programa 98 afirma su herencia circense: “Para bien o para mal, en la alegría o en la tristeza, *Deadly* usa el circo como metáfora para los peligros de las relaciones, así como para la alegría de las ansias de libertad” (*XIII Festival*, 35). Y agregan: “*Deadly* es un espectáculo, mudo o casi mudo. La fuerza del lenguaje corporal de dos actores-circenses, la emoción de las técnicas de cuerda y trapecio son el canal de comunicación del espectáculo, volviendo lo universal accesible para cualquier tipo de público” (*XIII Festival*, 35).

La anécdota se funda en el antiguo motivo de la relación sado-masoquista de la pareja hombre-mujer. El escenario es un espacio casi vacío, con una mesa pequeña y un par de sillas en un rincón. En la mesa, una botella de vino y una de agua. El escenario, sin embargo, tiene tres trapecios y una cuerda. Varias de las escenas acontecen en los trapecios y, aún aquellas que se desarrollan en el suelo del escenario, conservan el tono y los movimientos de acróbatas de modo que la emoción o los sentimientos de los personajes se perciben por sus movimientos y no por las palabras. Desde el principio, se observa la tensión entre los personajes y el “jugar” en los trapecios cumple distintas funciones para cada uno de ellos.

<sup>9</sup> Ver Villegas, “Irrupción del circo en el teatro,” donde desarrollo el tema del “teatro aéreo.”

Es en uno de los trapecios donde se produce la única escena de amor en una maravillosa demostración de acrobacia, tensión, pasión, ternura y odio. La dimensión circense de este espectáculo no radica sólo en el uso del trapecio y la cuerda y las acciones llevadas a cabo en ellas. También se manifiesta en las acciones físicas llevadas a cabo en el suelo, en las cuales la contorsión, los saltos, las caídas, los movimientos acrobáticos, ciertas posiciones también constituyen acciones físicas propias de acróbatas. Por lo tanto, aunque puede considerarse teatro de alturas por las escenas en el trapecio o en la cuerda, lo circense incluye toda una gama de movimientos corporales asociados con las posibilidades de un acróbata de circo. Este último aspecto, sin embargo, coincide con otros espectáculos contemporáneos que, a veces sin asociarse con el circo, enfatizan el entrenamiento corporal de los actores y cuya actuación enfatiza la gestualidad corporal o el congelamiento de posturas corporales que magnifican una instancia del movimiento.

Las estrategias tradicionales no permitían analizar de modo adecuado las variadas prácticas escénicas que suelen denominarse “teatro de calle,” cuyos códigos son del todo diferentes del teatro de sala y en las cuales la visualidad adquiere importancia clave. El discurso verbal en el teatro de calle, por ejemplo, tiende a desaparecer y a ser sustituido por el discurso espectacular.

En el presente, en la dicotomía texto-espectáculo, el interés de la investigación teatral está más dirigida al espectáculo y es mucho menor el número de ensayos o libros que apuntan al análisis de los textos dramáticos en cuanto textos dramáticos.

Por otra parte, es difícil el acceso a los textos representados. La práctica pedagógica, especialmente en los departamentos de literatura donde se estudia “teatro,” además, plantea pocas posibilidades del análisis de los espectáculos y lo dominante es la lectura de textos, tanto por el entrenamiento de los profesores de literatura como por las condiciones materiales de la enseñanza. Aunque hay diferencias en cada país latinoamericano, Estados Unidos, España y otros países donde se “enseña” teatro en cuanto a la asistencia a los espectáculos mismos lo obvio es que pocas veces se tiene la oportunidad de ver en escena “los clásicos” y los textos que se estudian. Pese a esta falencia de los “estudios teatrales” los sustitutos de la puesta en escena en vivo han sido largamente cuestionados como eficaces reemplazantes de la experiencia teatral, como comentaremos posteriormente.

*Propuesta de una estrategia: pragmática de la cultura y el teatro*

Las observaciones anteriores y la revisión de las estrategias utilizadas en los círculos académicos sugieren la necesidad de considerar los textos representados, las culturas a las cuales pertenecen, y postular estrategias con capacidad de evidenciar su teatralidad.

El tema puede enfrentarse desde varios niveles de análisis. Todos ellos implican aceptar las transformaciones experimentadas en los discursos críticos y los supuestos de las nuevas estrategias.

La estrategia que propondremos en las páginas siguientes se funda en una concepción pragmática del texto dramático y teatral. Nuestro punto de partida es que el objeto cultural es una producción de significados, un acto de comunicación dentro de un determinado contexto social y político, por lo tanto está codificado de acuerdo con los códigos legitimados dentro del sistema cultural del productor y del destinatario potencial. Involucra la competencia del destinatario potencial para descifrar el mensaje.<sup>10</sup> Pragmática en el sentido de entender las prácticas culturales como medios de comunicación, codificadas de acuerdo con los códigos específicos dentro del contexto cultural en el cual se producen.<sup>11</sup> Pragmática, a la vez, implica la utilización práctica de los objetos de la cultura por parte de los productores de los mismos o los poseedores del poder en determinados momentos históricos. En la propuesta, uno de los supuestos claves es que cada práctica cultural involucra la competencia del destinatario potencial para descifrar el mensaje.<sup>12</sup> Desde esta perspectiva, tanto un discurso teatral como otras prácticas escénicas y culturales corresponden a procesos de comunicación instrumentalizados por los productores, en los cuales los códigos utilizados en cada caso varían de acuerdo con la cultura legitimada en los sectores culturales correspondientes. Este proceso de instrumentalización requiere a la vez que los agentes del sistema cultural preparen o

<sup>10</sup> Esta competencia conlleva lo que Schmidt denomina "presuposiciones de situación": "Las presuposiciones de situación son supuestas implícitamente por el emisor; considera su validez también como dada también para el destinatario. De esto se deduce que una comunicación eficaz sólo tiene lugar si emisores y destinatarios implican o presuponen analógicamente una cantidad suficiente de presuposiciones de situación" (108).

<sup>11</sup> Ver especialmente Patrice Pavis, *Languages of the Stage* y del mismo autor "Teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia."

<sup>12</sup> Sobre "pragmática" y literatura, ver: Teun A. Van Dijk, Marilyn Randall, José María Paz Gago.

proporcionen los códigos "correctos" para descifrar los signos de acuerdo con la ideología y los proyectos políticos y culturales del sistema emisor de los discursos.

Propiciamos una estrategia de análisis *integral*, en el cual se considere todas las opciones, enfatizando aquellos aspectos que hacen más significativo el texto en el contexto cultural y social del análisis.

El punto de partida con frecuencia puede consistir en la pregunta por lo comunicado —el mensaje— y el imaginario social construido en el texto. Desde la perspectiva del que analiza, el imaginario social está condicionado por el *mensaje* es decir, el sentido con que ese imaginario es comunicado al lector o espectador. Ducrot y Todorov lo definen: "Llamamos mensaje a la información total comunicada cuando un enunciado se emplea en circunstancias determinadas" (44). Pavis recuerda que se solía entender como la búsqueda de la intencionalidad original de los productores o del creador.<sup>13</sup> Entendemos el "mensaje" como la propuesta —hipótesis— del intérprete quien, desde sus propios códigos estéticos y culturales, construye un posible sentido sobre la base de los indicios que proporciona el texto. El mensaje no es la verdad original, sino una propuesta de sentido unitario que permiten los indicios del texto y los códigos del intérprete.

Dentro de esta perspectiva hay que considerar, además, que el texto se encuentra inserto dentro de una tradición retórica, literaria, dramática, cultural e histórica, la que proporciona buena parte de los códigos culturales, estéticos y teatrales. Por ello, uno de los aspectos del mismo es la intertextualidad del texto con otros textos literarios o teatrales, dentro y fuera de la comunidad cultural, o con otros textos históricos o sociales. Esta opción implica las relaciones del texto específico con los códigos estéticos de los diversos sistemas culturales coexistentes en un momento histórico y sus modos de utilización por el texto analizado.

En esta opción, el análisis consistiría en mostrar la funcionalidad de los constituyentes del texto con respecto a ese imaginario social y esa imagen del mundo. El estudio de los personajes, el espacio, el lenguaje, los motivos, el tratamiento del tiempo, la construcción dramática tienen sentido y relevancia en cuanto se les pone en relación con el mensaje. El fundamento del imaginario social de *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, por ejemplo, es la concepción de una sociedad en la cual predomina la explotación y el egoísmo individual. La posibilidad de salvación emerge de la unión familiar, la amistad, el amor y el respeto hacia los otros seres humanos. El mensaje se centra en la denuncia de la

<sup>13</sup> Pavis: "message": "In the traditional sense of the term, which has gradually fallen into disuse, the message of a play or performance was what was supposedly meant by its creators, the summary of their philosophical or moral thesis" (*Dictionary...*, 209).

destrucción y explotación del protagonista cuando éste ha perdido los bienes materiales. Los códigos culturales y estéticos corresponden a la nueva fórmula estética en los sectores de elite cultural a principios del siglo XX en varios países de América Latina —el realismo y el naturalismo— los cuales se manifiestan especialmente en la recurrencia de ciertos motivos, la clase de lenguaje, la motivación de los personajes, la caracterización de los mismos. Este discurso es portador de un sentido —un mensaje— significativo para los sectores ascendentes en la sociedad rioplatense del momento.

En esta propuesta, los textos culturales son tanto expresión como representación, mediatizados por la intencionalidad de los productores y las condiciones de recepción de los destinatarios. Ello implica que los objetos culturales comunican imaginarios sociales que validan imágenes del mundo y sistemas de valores funcionales a los intereses del productor del objeto. Por lo tanto pragmática tiene el sentido fundado en la lingüística como conjunto de signos. Pero a la vez, el de ser siempre utilitario en cuanto que es usado para validar o invalidar el imaginario social del productor o del destinatario.

Un nivel de análisis implica aceptar la potencialidad del texto dramático para llegar a ser texto espectacular, prescindiendo de purismo genérico y estructural de los años sesenta. El concepto de la *virtualidad teatral*, que se desarrollará posteriormente, permite considerar el texto dramático en su potencialidad de texto teatral y, por lo tanto, indirectamente condicionado por las transformaciones de las puestas en escena. Es decir, que, generalmente, hay una íntima relación entre el modo de ser del texto dramático y las transformaciones históricas experimentadas por los modos de puesta en escena. De ese modo, el texto dramático se conforma de acuerdo con los códigos “dramáticos” legitimados dentro de un sistema o tradición cultural, pero al mismo tiempo esos códigos son mediatizados por las condiciones de posibilidad de la representación dentro de ese sistema cultural o social. Algunos de estos factores son, por ejemplo, el tipo de escenario, la clase de iluminación, los edificios teatrales a su disposición, las tradiciones teatrales, la compañía que podría representar su obra, los actores disponibles, la capacidad económica de la compañía. En muchos casos, hacía notar, aún ha habido autores/as que escriben textos dramáticos destinados a ser representados por actores o actrices específicos. Dentro de los numerosos factores que hemos mencionado, hay algunos a los cuales el investigador “literario” estructuralista no daba ninguna o muy poca importancia en sus procesos de análisis. No hay, o hay pocos trabajos sistemáticos, por ejemplo, que impulsen a considerar las transformaciones tecnológicas de una época como factor determinante en la estructura de los textos dramáticos o como un factor indispensable de considerar en la historia del teatro.

Marco de Marinis en un ensayo reciente, después de reconocer el alejamiento del texto dramático en los ochenta, propone el regreso al texto dramático y afirma:

Hoy, en todo caso, el texto dramático, la dramaturgia escrita, puede volver a ponerse en el centro de interés de los estudiosos teatrales sin ningún temor de hacerlos retroceder. Ello porque en el intervalo han sido plantados algunos providenciales e intranspasables ‘hitos’ teóricos-metodológicos, que representan en mi opinión, verdaderos puntos de retorno. (“Repensar el texto dramático,” 7)

Por lo tanto, en vez de establecer una separación rotunda entre texto literario y texto teatral, es necesario pensar en términos de que las transformaciones de la producción teatral y las condiciones de esta producción originan cambios en la estructura, códigos y constituyentes de los textos dramáticos. A su vez, las transformaciones en los textos dramáticos conllevan exigencias que alteran o fuerzan a nuevas formas de puestas en escena. El texto dramático incluye, por ejemplo, la configuración visual del mundo o la configuración de un imaginario social para ser visto. Esto no debería significar, sin embargo, que el análisis e interpretación del texto dramático debe llevarse a cabo como una instancia del texto teatral. Seguimos pensando que ambos pueden y deben ser pensados como entidades autónomas.

La estrategia supone que el texto construye un imaginario social mediatizado por la ideología del autor, los proyectos nacionales en que se inserta la posición del autor, la contextualidad histórico-social y estética, los códigos culturales y estéticos legitimados por el sector social y cultural hegemónico.

Otro aspecto que es necesario considerar dentro de la estrategia es la cuestión de la unidad del texto. Pese a que algunos investigadores han postulado la falacia de la unidad del texto y el supuesto de que la unidad es impuesta por el “intérprete,” aún consideramos que, cualquiera que sea la estrategia privilegiada, ésta debe incluir un tipo de análisis en que se enfatiza la descripción y funcionalidad de los elementos constituyentes en cuanto unidad significativa en sí. El principio básico de esta instancia es el supuesto de la unidad y unicidad del objeto. La perspectiva desde la cual se “interpreta” esa unidad es la que proporciona el sistema de valores y códigos culturales del intérprete. En el caso del texto dramático, otra opción significativa la constituye el análisis de lo dramático historizado. Es decir, el examen de lo descrito en la primera instancia en cuanto forma parte del objeto estético denominado dentro de nuestra tradición cultural texto dramático u obra dramática. En esta opción se debe considerar la concepción de lo dramático y los códigos de lo dramático en el momento histórico de la producción del texto.

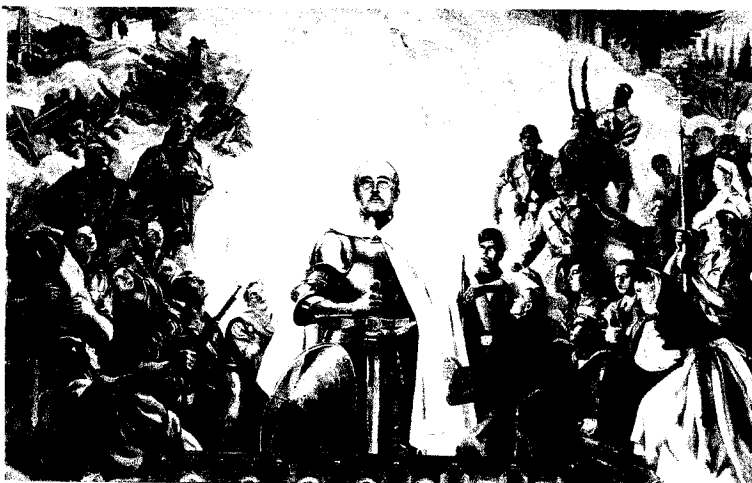
En el caso de *La ardiente oscuridad*, por ejemplo, Buero Vallejo pone de manifiesto la visión de mundo de un sector de intelectuales en la España de postguerra (1949) que conciben la realidad española de su tiempo bajo la dictadura de Franco como una sociedad en la que los grupos humanos viven bajo una aparente armonía y seudofelicidad. La visión de mundo no se justifica sobre la base exclusiva de la experiencia personal de Buero Vallejo. Desde esta perspectiva, la experiencia que la explica vendría a ser el período franquista y la actitud de una serie de intelectuales liberales que consideran una necesidad despertar la inquietud de la sociedad frente al sistema. El mensaje es de relativa esperanza de la izquierda liberal que propiciaba la creación de la simiente de la esperanza a través de la comunicación artística. Los códigos utilizables son de las nuevas estéticas teatrales en el momento. Es decir, el mensaje se legitima socialmente por la utilización de códigos estéticos legitimados. Frente a la misma situación histórica la literatura ofrece otras posibilidades de respuestas o mensajes de acuerdo con el sector social y la ideología al que pertenece el autor y las circunstancias históricas inmediatas. Alfonso Sastre, por ejemplo, desde una perspectiva de una izquierda más militante, en *Prólogo patético* introduce el tema del terrorismo como posibilidad de respuesta frente a la misma sociedad aludida en la obra de Buero Vallejo. Junto a estas dos posiciones de izquierda, cuestionadoras del régimen político, se escribían y ponían en escena numerosos textos con posiciones sin referencias a lo político.<sup>14</sup> Por otro lado, las fechas en que los textos fueron escritos o representados implican también las transformaciones de los conflictos de poder. *El sueño de la razón* de Buero Vallejo constituye una denuncia de un sistema de opresión política o autoritaria factible en 1975, pero que probablemente no pudo haberse hecho en los años cuarenta o cincuenta.

Toda práctica discursiva supone un proceso de comunicación intencionada: es decir tanto el texto dramático como el texto teatral y el texto crítico son "mensajes" comunicados por un emisor a un destinatario en un determinado momento histórico o en el espacio y el presente de quien analiza el texto. El supuesto es que un individuo emisor construye un imaginario social para comunicar una visión de mundo, un mensaje, o con el cual responde a una circunstancia histórica o personal. La comprensión a este nivel supone el análisis y el estudio del contexto del acto comunicativo. En el caso del discurso crítico, el tema de discusión es la legitimidad del discurso y sus supuestos en relación con

<sup>14</sup> En *Para un modelo de historia del teatro* dedico un capítulo a la diversidad de prácticas escénicas en Chile en el período autoritario (1973-1989) en relación con el poder político y la funcionalidad del teatro dentro del conflicto de poderes.

el texto estudiado y la validez del discurso en las instituciones sociales donde se practica.

Hoy, el proceso de desconstrucción del discurso académico y crítico y la apertura hacia el multiculturalismo como opción válida ha dado origen a una pluralidad de estrategias legitimadas. Cada una de estas opciones pueden ser consideradas en sí o como complementarias las unas de las otras. Sin embargo, aún persiste la problemática de entender tanto el texto dramático como el texto teatral en cuanto productos culturales de acuerdo con codificaciones específicas de tradiciones retóricas y estéticas.



Mural en el Archivo Histórico Militar, Madrid

Mural en el cual se observa la construcción de un imaginario social centrado en Francisco Franco, guerrero, con armadura de caballero medieval, con espada y escudo asociables a San Jorge y el Dragón, con la protección del Apóstol Santiago o un ángel con alas en su caballo blanco que cabalga en las alturas. La posición de Franco en el centro, con una perspectiva de abajo hacia arriba, más bien parece una aparición divina. Numerosos otros detalles contribuyen a esta visión numinosa del Caudillo, incluyendo el detalle de los dos sacerdotes en el primer plano a la derecha abajo que recuerda cuadros de ascensión de la virgen o asunción del señor.

## Capítulo 2

### Algunos conceptos básicos: el “teatro” como producción cultural

#### *La resemantización del término teatro*

La transitoriedad o cuestionamiento de la validez de las estrategias de interpretación y análisis de un texto cultural implica delimitar de modo más o menos distinto el objeto de estudio, como así mismo caracterizar los supuestos o conceptos básicos desde los cuales se propone leer el objeto.

De los muchos términos que es necesario repensar y redefinir, el concepto mismo de “teatro” requiere ser analizado, por cuanto determina el corpus y la estrategia para su comprensión. Los estudiosos del teatro con frecuencia han insistido en la necesidad de entender el teatro como un fenómeno que supera lo literario, por cuanto involucra una serie de elementos no estrictamente lingüísticos. Recientemente se ha producido una intensificación de la necesidad de su redefinición.

Se ha tendido a manejar la definición de “teatro” establecida por el discurso cultural europeo dominante en occidente a partir del Renacimiento. Desde esta perspectiva, lo teatral suele limitarse a la actuación de actores en un escenario frente a espectadores. En casos extremos aún más, se espera que el texto dramático cumpla con ciertas condiciones estructurales. En este caso, el supuesto ha sido que estas estructuras son universales y que ellas fueron descubiertas o descritas por Aristóteles.

Luis Ordaz, en su *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, al hablar de los antecedentes del teatro latinoamericano, menciona el *Rabinal Achi* y una posible *Fiesta del Sumamao*. Pero luego, los excluye y apunta: “Puede aseverarse, sin embargo, que el teatro como tal desembarcó en la tierra argentina con los colonizadores españoles” (8) Esta afirmación parece implicar la existencia de una esencia de lo teatral —“el teatro como tal”—. En el párrafo siguiente, Ordaz relaciona la existencia del teatro a la de la sala teatral o de un espacio construido o adecuado especialmente para la “representación teatral.” En nuestro tiempo y en la historia de la cultura de occidente sería difícil limitarse a este factor. El teatro medieval, el teatro ambulante, el teatro de calle no son sino muestras menores de una tendencia a “representar” sin teatro a la italiana. Por otro lado, algunos estudiosos de las culturas pre-hispánicas han comenzado a estudiar sus fiestas desde



la perspectiva de formas teatrales, aunque siguen vacilando en la calificación de los mismos. Pedro Morales, por ejemplo, hace un excelente análisis de los rituales aztecas como formas teatrales, aunque las sigue denominando "elementos preteatrales."

Dentro de esta concepción general, se acepta el que se hayan producido ciertas transformaciones secundarias que no afectan "esencialmente" al objeto. Algunas de éstas son, por ejemplo, la ampliación de la posición de los espectadores a dos, tres o cuatro lados del "escenario," como asimismo la pluralización de los espacios o el rompimiento de la cuarta pared. Esta perspectiva supone cierto modo de gestualización o "actuación," las que implican una vez más el supuesto de que existe una universalidad "teatral," aunque ellas provienen generalmente de un "modelo" transferido desde experiencias europeas.<sup>1</sup> En el siglo XX, las "escuelas de teatro" tienden a enseñar modos de actuación de acuerdo con las teorías de Stanislavsky, Grotowski, Barba, las que, expresa o implícitamente, conllevan sistemas de gestualidad o percepción del espacio teatral adheridas a una concepción de "lo bello," a una función del arte y, en consecuencias, a un sistema de valores. Su sustento son modelos gestualización y "teatralidad" de raigambre hegemónica europeizante.

Un ejemplo de la negatividad implícita en algunos de los conceptos citados lo evidencia la utilización de expresiones como formas "pre-teatrales," "parateatrales," o "postteatrales," las que parecen indicar que las actividades que nombran tienen algo en común—"teatro" o "teatral"—, pero que sin embargo, no han "llegado" aún a ser "verdaderamente" teatro. Otros críticos o historiadores prefieren adjetivar y hablan de "teatro folklórico," "teatro étnico," "teatro ritual," "teatro campesino," "teatro indígena," etc. Expresiones que, en muchas ocasiones, son utilizadas para describir prácticas escénicas dentro de subsistemas culturales en América Latina, en los cuales el adjetivo agregado a "teatro" puede implicar un sistema diverso de códigos, pero que generalmente conlleva una desvalorización en cuanto a que no "alcanza" la categoría de "teatro."

En estos casos "teatro" o "teatral" funcionan a modo de canon determinando el modo de definir o caracterizar otras actividades, estableciendo como medida de realización o valor "estético" los rasgos asignados al "teatro" por el poseedor del discurso, generalmente inserto dentro de las tradiciones culturales canonizadas en Occidente. La definición de teatro con los parámetros tradicionales conlleva una

<sup>1</sup> En varios ensayos y en *Para un modelo de historia del teatro* hemos planteado que el concepto tradicional de teatro constituye un factor cultural excluyente, al no permitir una historia de las manifestaciones teatrales de las culturas no hegemónicas en España o América Latina.

posibilidad de exclusión y, en la práctica, ha resultado en la exclusión de numerosas prácticas o tipos de discursos teatrales. Al mismo tiempo, limita las posibilidades de interpretar prácticas escénicas latinoamericanas o de las culturas marginadas como práctica cultural o discursiva.

La resemantización de "lo teatral" implica que hay variantes que afectan la constitución misma del concepto y que, al examinar su manifestación en otros sistemas culturales, conduce a dilatarlo e incluir otras actividades espectaculares como pertenecientes a la "historia del teatro." La resemantización de lo "teatral" tiene que fundarse en algunos de los rasgos asignados tradicionalmente, pero a la vez ellos deben modificarse para entreabrir otras perspectivas que den cabida a otras formas. La propuesta requiere, sin embargo, precisar otros conceptos.

Nuestro punto de partida es que el "teatro" constituye una práctica cultural. En consecuencia, su caracterización puede comenzar por la acotación del concepto de "cultura." Se suele usar la expresión como referencia a la transmisión y aprendizaje de un sistema denominado "cultura." La delimitación implícita en esta versión es que privilegia una tradición, la que adquiere la categoría de cultura canónica o canonizada, o lo que algunos denominan "alta cultura." Los estudios literarios en occidente han funcionado predominantemente dentro de este modelo, de modo que el "análisis" de las "obras" se fundaba en el "canon" establecido, sin cuestionarlo o sin preguntarse por los orígenes del mismo. En los últimos treinta años, especialmente, diversas tendencias críticas han problematizado el predominio de un canon como excluyente y reforzador del sistema de valores de un grupo social. Recientemente, los estudios que calzan dentro del llamado "cultural criticism" o "crítica cultural" han enfatizado la necesidad de desplazarse de esta limitada concepción de "cultura" y de incluir en ella lo que los discursos dominantes habían venido considerando "baja cultura," cultura popular, culturas marginales o "subalternas."

Las caracterizaciones provenientes de la antropología o etnografía entreabren otras opciones y tienden a eliminar las connotaciones de valor del concepto de "cultura."<sup>2</sup> De éstas, se infiere una concepción de "cultura" como un modelo o sistema de signos y símbolos. Richard A. Peterson, por ejemplo, precisa que "cultura" es un sistema de símbolos de valores, normas, creencias y símbolos expresivos que se utilizan como medio de comunicación. Por su parte, Geertz afirma: "it denotes

<sup>2</sup> La definiciones tradicionales en este sentido destacan la pertenencia a un grupo y su carácter transmitido. En el *Random Dictionary* la definición 5 señala "the behaviors and beliefs characteristics of a particular social, ethnic, or age group" y la 6 "the sum total of ways of living built up by a group of human beings and transmitted from one generation to another"(488).

an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes toward life (89)."

Dentro de la misma línea, pero con algunos puntos que serán importantes en nuestra propuesta, José Joaquín Brunner anota:

... la cultura aparece como la esfera especializada de la sociedad que se encarga de producir, transmitir y organizar mundos simbólicos de creencias, conocimientos, informaciones, valores, imágenes, percepciones y evaluaciones que estructuran colectivamente las experiencias cotidianas y le otorgan un sentido de orden, introduciendo distinciones, jerarquías, estilos, modas, juicios de valor y de gusto; en fin, contenidos y formas de conciencia que son asumidos y compartidos por los individuos bajo la forma de *concepciones de mundo* más o menos unificadas o fragmentarias, homogéneas o heteróclitas, 'avanzadas' o 'primitivas,' etc. (*Espejo trizado*, 46)

Dentro de este concepto, Brunner establece la importancia de las instituciones que funcionan en el proceso de la conformación, transmisión y utilización de la cultura.

Esta concepción de la cultura como sistema semiótico obliga a pensarla, tanto de España como de América Latina o de los Estados Unidos, como una pluralidad de macrosistemas y minisistemas culturales, relacionados entre sí, en continua transformación y cuya hegemonía o marginalidad se vincula con la conflictividad de poderes políticos, culturales o económicos.

Consideramos que es preciso, sin embargo, observar que hay dos dimensiones en el sistema. Una, el sistema como *práctica social* con la cual funciona un conjunto de individuos o colectividades; la otra, la configuración discursiva de esa práctica social. Esta última constituye realmente un *discurso cultural* en cuanto es una construcción lingüística e ideológica del sujeto definidor.<sup>3</sup> Desde esta perspectiva un sistema cultural constituye una *narrativa* construida sobre la base de una práctica social, pero mediatizada por los códigos del emisor del discurso definidor o caracterizador.

Es importante insistir que la "cultura," en esta caracterización, supone un sistema dinámico. Este dinamismo emerge de las transforma-

<sup>3</sup> Utilizamos la expresión "discurso" en cuanto enunciaciones (actos de habla) determinados por la subjetividad del sujeto emisor y mediatizados por el contexto de la emisión. Para una breve discusión del concepto y el de práctica discursiva, ver Payne, 145-148. Para una discusión amplia del tema ver Schmidt y Lozano, Peña-Marín y Abril.

ciones del propio sistema, de los desplazamientos o cambios de los sistemas con los cuales entra en contacto y las alteraciones en las relaciones de poder de los participantes en el sistema. La caracterización de la práctica llamada "cultura" varía por los cambios en el sistema mismo o por las transformaciones que experimenta el sistema cultural al que pertenecen los definidores de la cultura definida. Tanto el sujeto definidor como el objeto definido cambian continuamente, de acuerdo con las condiciones políticas, económicas y sociales. El análisis del sujeto definidor, su contexto de comunicación y su potencial destinatario, por lo tanto, son determinantes en la construcción o la desconstrucción de las definiciones. La cultura como discurso cultural se configura en una continua relación de conflictividad de poderes en busca de hegemonía o como consecuencia de reacciones frente a las tendencias hegemónicas de grupos dentro de la sociedad.

Esta perspectiva desplaza la validez u objetividad de la acotación de lo que es una cultura desde el *objeto en sí* al *sujeto definidor* y su propio sistema cultural o los códigos que la convención ha establecido dentro del sistema cultural del sujeto. El sujeto definidor puede pertenecer al sistema que se pretende definir o lo define desde otro discurso cultural. Esta distinción es importante por cuanto un sector social en América Latina, por ejemplo, funciona de acuerdo con los códigos de la práctica cultural; pero al ser definida o caracterizada por un sujeto, por ejemplo, de una cultura europea impregna la práctica cultural latinoamericana con los códigos o sistemas de valores de su propia práctica cultural.

#### De la cultura como construcción visual

Si entendemos "cultura" como un sistema semiótico, como un sistema de signos, tenemos que esforzarnos por leer la cultura como un sistema de imágenes utilizadas como medio de comunicación. José M. Querol discute la interrelación entre "la comunicación visual como sistema de comunicación" (159) y el sistema lingüístico. A su juicio, la discusión se ha centrado en la "posibilidad o no de que el sistema icónico contuviera en sí unos signos que fueran equiparables a los signos lingüísticos" ("El problema del lenguaje plástico...", 159). En nuestra propuesta, partimos del supuesto de que el practicante de una cultura tiene la competencia para utilizar y descifrar esas imágenes y, además, tiene la competencia para asignar a esas imágenes su legitimidad de acuerdo con las diferentes prácticas culturales. El practicante de una

cultura sabe qué gestualidad, qué imágenes, corresponden a qué prácticas culturales.<sup>4</sup>

Entender la dimensión visual de la práctica cultural como sistema de signos involucra entender el medio de comunicación visual implícito y las condiciones materiales o tecnológicas que hacen posible la visualidad dentro de esa cultura. Algunas de las tareas que implica esta perspectiva son, por ejemplo, que todo sistema cultural involucra una serie de imágenes o modo de percepción visual del mundo. Por otra parte, lleva a leer los textos de un momento histórico como modos de evidenciar esa cultura como imaginario visual. La propuesta, proyectada a los discursos teatrales y dramáticos como construcciones visuales, como proponeremos, presupone, entonces, un modo de comprensión de la producción de imágenes, la competencia social y cultural que el destinatario teatral comparte con los destinatarios de otros productos culturales y con los integrantes del mismo sistema cultural. Implica entender referencias visuales implícitas, analizar otras representaciones visuales contemporáneas al texto dramático o teatral (bajorrelieves, pintura, murales, fotografía, cine, por ejemplo) y plantea la posibilidad de configurar el modelo visual definidor de esa cultura.

El concepto de teatro como medio de comunicación implica considerar los códigos con que se lleva a cabo la comunicación: el emisor utiliza una pluralidad de códigos para cifrar su mensaje y el receptor descifra los signos para la construcción del sentido.

Patrice Pavis caracteriza el término "código" en los siguientes términos: "El código es, pues, una regla que asocia arbitrariamente, pero de una norma fija, un sistema a otro" (*Diccionario...*, 60). Agrega: "El código, como el signo, es la regla convencional que vincula el significante y el significado" (60). Por su parte, Keir Elam caracteriza: "the code, a preliminary definition of which can be given as the ensemble of rules —known to both transmitter and destination— which assigns a certain content (or meaning) to a certain signal" (35). Posteriormente precisa: "A code is what allows a unit from the semantic system (a signified) to be attached to a unit from the syntactic system. That is to say, it is an ensemble of *correlational* rules governing the formation of sign-relationships" (50).

<sup>4</sup> Néstor García Canclini ha llevado a cabo excelentes análisis de las imágenes dentro de las culturas de América Latina. Ver especialmente *Culturas Híbridas*.

Los estudios semióticos han enfatizado mucho esta opción del análisis literario.<sup>5</sup> Roland Barthes propuso una clasificación de los mismos en cinco series principales: códigos hermeneúticos, códigos proairéticos (de las acciones), códigos simbólicos y códigos culturales (S/Z). Un análisis cuidadoso de los códigos en el texto dramático muestra que algunas de las series propuestas por Barthes resultan sumamente sugerentes para el análisis. Los códigos hermeneúticos, por ejemplo, en muchos textos se constituyen en la base del proceso de tensiones y distensiones.

Para los intereses de la estrategia propuesta en este libro preferimos hablar de cuatro series: códigos culturales, códigos literarios, códigos dramáticos y códigos teatrales, aunque, como en el caso que describe Barthes, en el fondo todos los códigos son "culturales." Los códigos culturales son los del sistema cultural del productor o el receptor de los textos. Dentro de los códigos culturales incluiremos lo que describimos como los códigos de las teatralidades sociales, con los cuales se familiarizan los practicantes de un sistema cultural. Estos implican, por ejemplo, los códigos del comportarse en diversas situaciones sociales. Los literarios corresponden a los asociados o asociables a la tradición literaria o la retórica literaria. Los dramáticos y teatrales vendrían a ser los específicos de las tradiciones dramáticas y puestas en escena. En ocasiones, para entender mejor los códigos dramáticos se hace necesario conocer los códigos teatrales.

En un sistema comunicativo es indispensable la familiarización de los participantes con los signos y su posibilidad de descifrarlos. Desde esta perspectiva, el término "consensus" llega a ser indispensable para el entendimiento de la cultura como práctica social. LeVine ha señalado la necesidad de su consideración, al observar que el consenso de la comunidad con respecto al significado de los símbolos, verbales o no verbales, constituye un importante factor de la posibilidad de la comunicación social. La misma idea con pequeño matiz de diferencia es conceptualizada por Bourdieu, quien propone el concepto de "habitus." Al que caracteriza como el proceso por medio del cual lo social se internaliza y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. En palabras de García Canclini:

Si hay una homología entre el orden social y las prácticas de los sujetos no es por la influencia puntual del poder publicitario o los mensajes políticos, sino porque esas acciones se insertan en —más

<sup>5</sup> Helbo, "El código teatral." Fernando de Toro (*Semiótica del teatro*) enfatiza los códigos del texto espectacular, aunque su clasificación puede resultar también útil y práctica para el análisis dramático. Ver especialmente 72-73.

que en la conciencia entendida intelectualmente— en sistemas de hábitos, constituidos en su mayoría desde la infancia. (“La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu,” 34)

Y agrega: “A través de la formación de *habitus*, las condiciones sociales de cada clase van imponiendo inconscientemente un modo de clasificar y experimentar lo real” (35).

Tanto el *consenso* como el *habitus* sustentan un concepto clave que usaremos en coherencia con la concepción de la cultura como medio de comunicación: “competencia cultural.” Lo entendemos como el conocimiento o la capacidad del participante para descifrar los signos del sistema o, en el caso específico que interesa en este libro, las prácticas teatrales y el sentido de los signos empleados. La competencia cultural evidencia el grado de integración en el proceso de comunicación: su estar dentro o fuera del sistema y la capacidad de descodificar los signos. En el caso del teatro, la “competencia teatral” vendría a indicar la familiaridad del productor o espectador de discursos teatrales con los códigos empleados en cada caso. Semejante es la situación si hablamos de la competencia visual del espectador o receptor, en la cual el individuo receptor construye el sentido de lo percibido visualmente sobre la base de su información y conocimiento del sistema cultural en que se inserta el signo. Lo cual lleva a considerar a los procedimientos o instrumentos con los cuales se obtienen tanto la competencia cultural como el consenso en una determinada “cultura.”

Esta concepción dinámica y plural de cultura implica la imbricación de objetos culturales y sociedad. Algunos aspectos de las teorías de Pierre Bourdieu han abierto una serie de zonas en el estudio de la interrelación de la cultura y la sociedad que han influido en varios historiadores de la cultura en América Latina en los últimos años. Su vigencia en estos pensadores emerge de la continua preocupación en América Latina por la función de la cultura dentro de la vida política y social de los países y la desvalorización del marxismo como opción viable en lo político y en cuanto estrategia de interpretación histórica. En el caso de este libro, sus planteamientos se hacen particularmente significativos por el carácter fuertemente social del teatro.

Pese a que Bourdieu se aleja del marxismo, varios de los problemas que plantea han sido problemas tradicionales en América Latina. Bourdieu propone salidas que permiten relacionar algunos fenómenos culturales con las transformaciones sociales y políticas.<sup>6</sup> Propone, por ejemplo, que las formas simbólicas son “formas sociales,” es decir

<sup>6</sup> Una excelente síntesis de los planteamientos de Bourdieu es el de Néstor García Canclini: “Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu.”

arbitrarias [relativas a un grupo particular] y socialmente determinadas. Afirma que el “poder simbólico” es un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico.<sup>7</sup> Esta concepción de la cultura, integrada con la de la cultura como sistema de signos, proporciona un aspecto significativo para la propuesta de la multiculturalidad. Entendemos que en cada momento histórico coexiste una pluralidad de sistemas culturales —sistemas de signos— que son producidos y utilizados por los miembros de la comunidad cultural. Algunos de esos sistemas se constituyen en dominantes y otros son marginados. Cuando se apunta que una de las instituciones importantes en el proceso de construcción y validación de un sistema cultural es la educación y los elementos que con ella se relacionan, en realidad, se está hablando del sistema cultural validado por el poder. Sólo así hay que entender la frase de José Joaquín Brunner, cuando afirma:

La cultura es, en este contexto analítico, el campo privilegiado de unos ciertos individuos, genéricamente llamados los *intelectuales* (académicos, científicos, artistas, sacerdotes, críticos sociales, periodistas y comunicadores de los medios de masas, educadores; en breve, productores directos de la esfera cultural); de unas específicas *instituciones* (escuelas, periódicos y medios de comunicación, universidades, iglesias, talleres de arte, museos, libros, laboratorios de investigación, etc.) y de unos determinados *procesos creativos y comunicativos* a través de los cuales se organizan la circulación y el reconocimiento de los bienes simbólicos producidos (el proceso pedagógico, la lectura de obras, la crítica de arte, la recepción de textos, el sermón y la liturgia, el discurso científico y así por delante). (*Espejo trizado*, 47)

Brunner en realidad se está refiriendo a la cultura de elite, o “alta cultura” o cultura dominante, por cuando las culturas alternativas o marginales tienen sus propios procesos de formación, transmisión y validación para los practicantes de la misma.

Propongo que es necesario pensar el término “cultura” en dos dimensiones. Una como *práctica* en la cual una comunidad utiliza un sistema cultural, pero que no necesariamente concientiza su funcionamiento. La otra en que el *sistema cultural* es realmente un *discurso cultural* en cuanto es una construcción lingüística e ideológica de un sujeto definidor. Desde esta perspectiva un sistema cultural es una

<sup>7</sup> Bourdieu desarrolla la relación entre poder y profesiones, especialmente la enseñanza en *Homo Academicus*.

*narrativa* configurada de acuerdo con los códigos del emisor del discurso definidor o caracterizador.

Un concepto clave dentro de este planteamiento es el de imaginario social. Las propuestas fundadas especialmente en el estructuralismo alemán tendían a hablar de que el lenguaje creaba un mundo ficticio, cuya ontología se sustentaba en el lenguaje (Martínez). Preferimos el de "imaginario social," el que entendemos como una construcción simbólica, de relaciones sociales, sistema de valores, mundos posibles, principios o imagen que un grupo o grupos tienen de la comunidad social. Constituye una entidad inconsciente. Este imaginario puede ser el de un grupo específico o de un conjunto de grupos.

El imaginario social no constituye una realidad o una imagen necesariamente fundada en hechos reales, sino que se construye sobre la base de experiencias históricas y culturales interpretadas por miembros de la misma comunidad o por comunidades con poder de discurso. El imaginario social es en sí un discurso, una construcción de lenguaje.

El concepto de "nación" o "identidad nacional," por ejemplo, constituye un imaginario social, una comunidad imaginada en la que se establecen sistemas de valores, una tradición, una historia, que condicionan el actuar y las aspiraciones de los individuos que conforman la comunidad.<sup>8</sup> En esta imagen se estructuran héroes, historias, tradiciones, relaciones sociales, valores, imagen del yo o del nosotros, las que se modifican de acuerdo con las transformaciones de las relaciones sociales dentro de las comunidades y los desplazamientos en la posesión del discurso con capacidad para imponer su construcción imaginaria.

El supuesto que manejamos es que un texto cultural se funda en un imaginario social específico, el cual se puede alterar, modificar o reforzar, con el fin de comunicar un mensaje específico.

En *La Canción Rota* (1922) el dramaturgo chileno Antonio Acevedo Hernández, por ejemplo, configura un mundo conflictivo en el cual la conflictividad surge de la injusticia social. La dualidad básica de la estructura del mundo es el tradicional motivo de las obras sociales: la existencia de un sector social opresor, las consecuencias de su comportamiento y la reacción de los sectores oprimidos. Este motivo se plasma en un espacio chileno, con personajes, lenguaje y situaciones nacionales, lo que aureola al texto con un carácter local. La configuración del mundo identifica los grupos sociales que se constituyen en agentes del mal y cómo las instituciones, que deberían preocuparse por la tranquilidad social y espiritual de los oprimidos, funcionan al servicio de los opresores. Dentro de este imaginario, los sacerdotes y los carabineros se

<sup>8</sup> Sobre el concepto de comunidad imaginada, ver Benedict Anderson; en cuanto al de "nación," ver Bhabha.

constituyen en instrumentos del sector explotador. Como las obras más optimistas con mensaje social la acción dramática conduce a los oprimidos a comprender la explotación de que son víctimas, su condición de explotados, y la necesidad de rebelarse como la única posibilidad de mejorar su condición. La acción concluye con la manifestación de la violencia como triunfo por parte del pueblo y el ejercicio de la violencia de los carabineros —representantes del patrón— para acallar o destruir las reivindicaciones de los campesinos.

El imaginario social se sustenta en los principios de renovación social sintetizados en el discurso presidencial de Alessandri en 1920 integrados con propuestas anarquistas de comienzos de siglo. El mensaje específico, sin embargo, se inscribe más bien dentro de un cristianismo socializante, correspondiente a las nuevas enseñanzas de la Iglesia. Por una parte, se da el reconocimiento de la injusticia social: "¿Y qué hace la sociedad de hoy con los que piden pan o justicia para sus hermanos más desgraciados, o con los que tratan de construir un mundo mejor que el que habitamos que nos los quita por la fuerza y arbitrariamente" (58). Por otra, ofrece una salida. Uno de los campesinos, López, afirma que frente a la injusticia deben: "Unirse y demostrar por todos los medios a su alcance que todos los seres tienen iguales derechos e iguales prerrogativas, que nadie tiene derecho a esclavizar ni a explotar a nadie" (58).

Inserta a su vez, la historia dentro del simbolismo cristiano a través de los nombres de los personajes principales y dentro de las tendencias ideológicas de su tiempo al configurar una respuesta primitivista, cristiana y liberal.

Otro concepto clave dentro del planteamiento es el de legitimación cultural. Aunque Habermas y otros pensadores se han referido o utilizado el concepto, nos parece que la elaboración propuesta por Bourdieu resulta práctica y válida para las culturas hispánicas. Se centra en la teoría de los *campos*, en la cual se postula que las interrelaciones entre cultura y sociedad son específicas a los campos individuales. Propone que cada campo se constituye por la existencia de un *capital común* y la *lucha por su apropiación*.

El capital se refiere al capital acumulado dentro de cierta área, frente al cual se dan dos posiciones: la de aquellos que detentan el capital y la de aquellos que aspiran a poseerlo. Cada campo funciona de modo más o menos autónomo. La hipótesis supone que los poseedores del poder o la autoridad dentro del campo específico se inclinan a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia. Los no poseedores del capital dentro del campo específico, a su vez, tienden a subvertir el orden y al rechazo de la legitimidad de los valores establecidos.

Las clases no se distinguen sólo por su diferente capital económico. En *Distinction*, Bourdieu se funda en las "prácticas culturales" y

distingue tres niveles culturales, a los que denomina "gustos": el legítimo, el medio y el popular. La diferencia se establece más que en los bienes que cada clase se apropia, en el modo de usarlos. En cada sociedad hay diversos grupos con diversas posibilidades de alcance o entendimiento de la cultura legitimada, pero al mismo tiempo habrá otros que no son capaces de entenderla o la entienden de modo diverso al propuesto oficialmente. Aquellos sectores que entienden la cultura del modo dispuesto adquieren la competencia cultural que el grupo oficial considera satisfactoria: "Consumption is, in this case, a stage in a process of communication, that is, an act of deciphering, decoding, which presupposes practical or explicit mastery of a cipher or code" (*Distinction*, 2). Y agrega: "A work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded" (2).

En sus primeros escritos, Bourdieu se planteó el problema de la reproducción y diferenciación social, tanto en el plano económico como simbólico. En relación con este planteamiento emerge el tema de la interrelación o los modos de relación entre la producción simbólica (los bienes culturales) y la producción económica y las clases sociales. Apunta que la cultura comunica, pero también distancia al establecer distinciones que ubican a las cultura en relación con la dominante.

Lo que Bourdieu denomina "legítimo" y García Canclini califica como "la estética burguesa" (*Sociología y Cultura*) constituye predominantemente el arte guardado en los museos y que se aproxima al arte por el arte. Se requiere conocer los códigos para descifrarlos. El entrenamiento aumenta a medida que crece el capital económico, el capital escolar y, especialmente en la apropiación del arte, la antigüedad en la familiarización con el capital artístico.

José Joaquín Brunner complementa bien estos al proponer un modelo teórico para interpretar la cultura latinoamericana en el cual relaciona las transformaciones sociales y políticas con las culturales. En su "Introducción" a *Cinco estudios sobre cultura y sociedad* resume su estrategia al decir: "Nuestra pretensión es mostrar que en toda constelación político-cultural se expresan las luchas en torno a la hegemonía bajo una forma específica: como una pugna por el control de los procesos comunicativos" (15-16). Agrega:

Desde el punto de vista analítico resulta conveniente distinguir entre la *producción* de bienes simbólicos (el polo emisor de la relación comunicativa) y su *consumo* o reconocimiento (el polo receptor de esa comunicación). Aquél se estructura como un *campo* de (producción); red de posiciones y medios a través de los cuales los agentes culturales ejercen su cometido, o sea, realizan sus intereses comunicativos. El polo receptor, a su vez, se organiza como un

*mercado* de bienes simbólicos: estructura de oportunidades para el intercambio y valorización de los bienes simbólicos donde recién se consume su producción mediante el acto de reconocimiento y por su apropiación, la que se halla condicionada por la posesión de un determinado capital cultural y escolar. (16)

Desde esta perspectiva, la "cultura legitimada" implica que un grupo social alcanza el poder político o económico y que desde allí impone o intenta imponer su concepto de cultura o la cultura que más admira y la establece como la propia. Brunner explica el funcionamiento:

la hegemonía efectiva de una clase o grupo social se realiza por medio de su capacidad de ejercer control legítimo sobre las orientaciones del campo (función de control sobre la producción de bienes simbólicos, o control simbólico) y mediante el control legítimo sobre la organización del mercado simbólico (de modo de obtener la necesaria integración a un conformismo; por lo tanto, control sobre la función de integración simbólica) (16).

Para ello usa una variedad de instrumentos, siendo la educación uno de los más importantes. Por otra parte, el grupo receptor de esa cultura recibe la competencia cultural correspondiente, es decir, se le proporcionan los instrumentos para entender esa cultura del modo que le interesa o conviene al grupo político en el poder.

Esto significa que en cada sociedad hay diversos grupos con diversas posibilidades de alcance o entendimiento de la cultura legitimada, pero al mismo tiempo habrá otros que no son capaces de entenderla o la entienden de modo diverso al propuesto oficialmente. Aquellos sectores que entienden la cultura del modo dispuesto adquieren la competencia cultural que el grupo oficial considera satisfactoria.

#### *De teatralidad, teatralidad social y discursos teatrales*

La concepción semiótica de la cultura lleva a pensar que dentro del sistema hay subsistemas de signos. Dentro de la pluralidad de subsistemas, el que enfatiza lo gestual y lo visual como medio de comunicación conforma un subsistema especialmente significativo para el estudio del teatro. Para entender este sub-sistema utilizaremos dos conceptos claves: "teatralidad" y "teatralidad social."<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Me he referido al tema de la "teatralidad" en otras ocasiones, especialmente en "La re-escritura de la historia: ¿aporía cultural o renovación histórica? y "Closing Remarks."

Como analizaremos con más detalles en el capítulo siguiente, el término "teatralidad" ha sido usado en una variedad de sentidos. Uno muy frecuente es el "teatralidad" como aquello que se le agrega al texto cuando éste es representado. Proponemos entender "teatralidad" como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo es percibido como escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos. La teatralidad o las teatralidades son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del productor y que requieren ser descifradas por el receptor. Constituye una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social. Desde un punto de vista semiótico, las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos o en los cuales se utilizan. Cada sistema de teatralidad posee sus propios códigos. Los receptores —otros participantes en la vida social— requieren de la competencia para descifrar los signos tanto en lo que connotan como en lo que denotan. El entrenamiento social —el "habitus"— contribuye a determinar el uso de los signos de la teatralidad legitimada dentro del contexto del uso de esos signos.

Entendemos por "teatralidad social" el conjunto de teatralidades que caracterizan una determinada sociedad. Por lo tanto, es una construcción que incluye numerosas categorías. Del mismo modo que Barthes apunta que, en realidad, todos los códigos son culturales, creemos que es posible afirmar que todas las teatralidades son sociales.

Consideramos que dentro de un sistema o subsistema cultural existe una pluralidad de sistemas o subsistemas de teatralidad, tales como la "teatralidad política," "teatralidad pedagógica," "teatralidad deportiva," "teatralidad religiosa," etc. Cada una corresponde a sistemas de signos empleados en estas actividades por los practicantes del sistema cultural. Por lo tanto, en un sistema o subsistema cultural también se da una pluralidad de "discursos teatrales." De este modo, puede hablarse, por ejemplo, del discurso pedagógico, el que conlleva una teatralidad específica. Discurso que supone un tipo de espacio, una manejo del mismo, un tipo de relación entre los actores que representan sus papeles, ya sea la de estudiante o el profesor. En distintos sistemas culturales, varios signos externos se asocian con determinadas ideas acerca de esa teatralidad. Tanto los sistemas de teatralidad como los discursos teatrales específicos adquieren distintos niveles de legitimación social y cultural en los diferentes sistemas culturales.

Cada sistema de teatralidad posee sus propios códigos. Los receptores —otros participantes en la vida social— requieren de la competencia para descifrar los signos tanto en lo que connotan como en lo que

denotan. El entrenamiento social —el "habitus" de que habla Bourdieu— contribuye a determinar el uso de los signos de la teatralidad legitimada dentro del contexto del uso de esos signos. En la práctica cotidiana, la teatralidad social se pone de manifiesto predominantemente en su utilización o instrumentalización —consciente o inconsciente— por parte de los actores de la vida cotidiana. En la práctica social se manifiesta en los modos de auto-presentación —vestuario, colores, peinados, lenguaje, etc.— en el comportamiento gestual, en la utilización del espacio escénico y los objetos presentes en el escenario social.

El estudio de la teatralidad social conlleva, por lo menos, dos grandes áreas. Por una parte, implica la descripción de conductas y gestualidades sociales como procesos de teatralización. Por otra, requiere el análisis de sus modos de representación en la literatura, la arquitectura, la pintura, el cine, la fotografía, o, lo que interesa especialmente en este libro, el teatro.

Desde el punto de vista del teatro supone la posibilidad de comparar otras prácticas escénicas o visuales con las del teatro, observar las diferencias o semejanzas y buscar sus causas, ya sea por las mediaciones técnicas, de destinatario o de espacios en los cuales se lleva a cabo o visibiliza la teatralidad social.

La descripción de las teatralidades sociales o de las teatralidades con que se construye el poder es significativa para el estudio de los discursos teatrales y las representaciones artísticas en cuanto suponen no sólo que son utilizadas o satirizadas en las construcciones artísticas, sino que además cualquier uso que se haga de ellas implica el supuesto del espectador consciente de las mismas. La comprensión del texto teatral supone la competencia práctica del espectador con respecto a ellas.

El discurso teatral vendría a ser entonces la praxis de la teatralidad, es decir, la utilización práctica de la misma. Por lo tanto, el discurso teatral no es necesariamente un proceso limitado a las llamadas formas "artísticas," sino que más bien un proceso de la vida social. Desde esta perspectiva, el discurso teatral hace uso de los códigos de la teatralidad dentro de un sistema cultural para comunicar el mensaje, pero al mismo tiempo contribuye a la configuración de la teatralidad dentro de ese sistema cultural. El discurso teatral las utiliza o las altera para comunicarse con sus potenciales receptores. Esta contribución se lleva a cabo por medio de la inclusión de nuevos "signos" y, especialmente, por la legitimación cultural de algunos que se transforman en definidores. Hay una continua retroalimentación de signos de la teatralidad entre los discursos teatrales y la teatralidad social. El "discurso teatral," por lo tanto, constituye un discurso en que se integran signos verbales, espectaculares y visuales de acuerdo con los códigos específicos de un sistema cultural. Implica la integración entre discurso verbal y discurso



espectacular-gestual, en el cual los grados de utilización de uno y otro están en relación con una pluralidad de condiciones histórico culturales.

En cada sistema cultural, algunos de estos discursos teatrales son categorizados como “estéticos.” Es decir, el concepto de teatralidad social conduce hacia la caracterización de ciertas prácticas de esa teatralidad que se pueden considerar como “artísticas” o con una funcionalidad como producciones intencionadas de constituir objetos estéticos. A estas actividades las denominamos *prácticas escénicas*. Esto es, modos de representaciones escénicas —teatro, circo, espectáculos callejeros, carnavales, ceremonias públicas y privadas, ritos, etc.— como manifestaciones teatrales o espectaculares.

En actualidad, en algunos espacios académicos y teatrales, se ha puesto en vigencia el término “performance” como una expresión que puede incluir desde el teatro en sentido tradicional y las prácticas escénicas hasta lo que hemos denominado teatralidad y teatralidad social.

El término buscó un modo de sustituir la expresión “teatro” para incluir otras prácticas escénicas dentro de los estudios teatrales. Tal fue el caso de los estudios de las danzas y los ritos llevados a cabo por antropólogos, especialmente en Estados Unidos. Se entendió como el acto de representación en un escenario, aunque este escenario no fuese el tradicional escenario del teatro a la italiana.<sup>10</sup>

La expresión se usa con frecuencia para denominar prácticas escénicas próximas al “teatro,” pero que incluyen elementos no tradicionales, con utilización de elementos producidos por la televisión, por los sistemas de comunicación multidimensional, los espectáculos públicos masivos o publicitarios.

Los estudios sobre el teatro Latino de los Estados Unidos y en otros sectores la entienden predominantemente como actuaciones de unipersonales, en general de mujeres, confesionales, con utilización de procedimientos de multimedia (Prieto, Arrizón). Sin embargo, hay quienes incluyen dentro de la calificación a los espectáculos e instalaciones de Guillermo Gómez-Peña. En este sentido, Antonio Prieto, por ejemplo, ha apuntado: “Desde hace ya por lo menos diez años, el *performance* se ha convertido en el medio de expresión por excelencia de los artistas militantes de las comunidades subalternas en los Estados Unidos” (72).

El concepto de “performance” se ha ampliado extraordinariamente, de modo que en la práctica, con frecuencia, parece referirse no sólo a lo que denominamos prácticas escénicas sino también a lo que llamamos teatralidades sociales (Deriu, Pawlowski). Este es el caso, nos parece, de

<sup>10</sup> Ver Richard Schechner y Maru Schuman, *Ritual, Play, and Performance*, especialmente la tercera parte “Ritual and Performance in Everyday life” y la quinta sección “Rites, Ceremonies, Performances.”

Javier Vidal quien comienza la historia del “arte de la performance” en el período del Renacimiento y enfatiza la relación entre performance, pintura y otras formas. Vidal a su vez, estudia las ceremonias públicas como formas performáticas. Para algunos ensayistas la expresión en su versión inglesa parece ser equivalente a puesta en escena o representación.

Una de las contribuciones importantes de la semiótica del teatro ha sido la posibilidad de examinar de manera sistemática la interrelación entre “teatro” —en sentido tradicional— con otras manifestaciones en las cuales se dan condiciones similares: alguien que lleva a cabo un espectáculo, un espacio en que se realiza y un espectador o grupo de espectadores. Proponemos que cada una de estas prácticas, sin embargo, posee códigos específicos con su propio significado social, sus instancias y espacios de legitimación. De esta perspectiva, representaciones circenses, espectáculos de títeres o deportivos adquieren características que es necesario estudiar con estrategias que permitan aprehender las semejanzas o las diferencias sin que el discurso oficial de lo que es o ha sido “teatro” para la cultura dominante en occidente determine el punto de vista y el sistema de valores con los cuales se enjuician.<sup>11</sup> Ello hace indispensable precisar el concepto de texto teatral.

Desde esta perspectiva, el problema básico para el investigador de “teatro” es establecer las diferencias o los códigos específicos que determinan lo que tradicionalmente se ha denominado teatro. En otras palabras, qué clase de prácticas escénicas constituyen “teatro” o qué clase de representaciones son las que se estudian bajo el título de “teatro.”

Como hemos indicado previamente, por ausencia, podemos inferir que Ortega y Gasset consideraba el texto dramático como lo “literario” del teatro: “Porque lo literario se compone sólo de palabras —en prosa o verso y nada más. Pero el Teatro no es sólo prosa o verso...” (*Idea del Teatro*, 36). Las afirmaciones de Ortega, con pequeñas variaciones de lenguaje, han sido repetidas durante años en los estudios vinculados al tema. Se insiste en hacer evidente que el teatro no es sólo texto literario, sino que es lenguaje más espectáculo, texto más actores que lo representan en un escenario frente a un público.

Dos teóricos europeos —Erika Fischer-Lichte y Marco de Marinis— han retomado el tema desde una perspectiva de la semiótica del

<sup>11</sup> Hace algunos años André Helbo proponía hablar de una semiótica del espectáculo en función de “l'exigence d'un approche globale expansive qui aborde simultanément théâtre (d'Occident et d'Orient), cirque, opéra, Ballet et qui tiene compte de la relativité historique” (“Théâtre et spectacle,” 29).



espectáculo o de la "representación" ("performance"). Ambos coinciden con la necesidad de replantearse la definición de teatro.

Fischer-Lichte, luego de indicar los elementos que hacen indispensable la existencia del teatro, hace notar que uno de ellos es la relación entre el actor y la representación. Apunta que la representación no se da sin el actor, pero que hay una diferencia clave entre la relación del "actor" que actúa en algo que constituye "teatro" y los comportamientos no teatrales del mismo individuo actor. Acepta que todo individuo "actúa" al preparar su exterior de acuerdo con el espacio y la circunstancias de su actuación.

A juicio de Fischer-Lichte, hay una diferencia fundamental ("qualitative difference") entre la actuación teatral y estas otras actuaciones. En el primer caso, el individuo utiliza trajes o adopta actitudes con el fin de "decir algo" sobre el personaje que "representa"; en el segundo, la actuación en "la vida real," el individuo se viste o gestualiza con el fin de obtener un provecho para sí mismo (*Semiotics of Theater*, 8-9). Fischer-Lichte proyecta esta diferencia también al espacio de la "actuación," en cuanto el espacio teatral tiene la capacidad de significar distintos espacios.

En estos planteamientos se parte de un concepto establecido de teatro. Por lo tanto, pese a la apariencia de una re-definición, lo que se busca es re-definir para hacer extensiva a otras culturas el concepto ya establecido por la cultura hegemónica. Cuando Fischer-Lichte apunta que el teatro generalmente no requiere inventar signos, porque lo que hace es utilizar signos previamente existentes, refuerza la concepción del teatro como proceso en el cual el actor es consciente de "actuar." La excepción, señala, es el caso de "various highly developed cultures" en las cuales se han desarrollado signos específicamente teatrales. La distinción entre culturas muy desarrolladas y culturas menos desarrolladas es un concepto que niega uno de los fundamentos claves de los planteamientos de la necesidad de definir "el teatro" con el fin de entender su existencia en una diversidad de sistemas culturales.

Marco de Marinis, por su parte, amplía el concepto al preferir la expresión "Performance text," la cual hace casi semejante a "theatrical performance" y su diferenciación depende del espectador: "Hence any performance can be considered a performance text when the interpretive cooperation of the addressee desires (and is able) to 'construct' it as such (*The Semiotics of Performance*, 48). De Marinis apunta muy bien que nuestra sensibilidad como espectadores contemporáneos ha conducido a que algunos especialistas consideren como teatro celebraciones, ceremonias, rituales, "happenings," "performance art" y artes más tradicionales como danza y ballet, en los cuales "presentational aspects and self-reflexive abstraction take precedence over representation and the referential function" (49). Agrega que aun paradas militares

y acontecimientos atléticos entrarían en esta categoría: "It is obvious that we are dealing with a field that is far broader and more varied than the category consisting exclusively of *traditional staging of dramatic texts*, to which some scholars still restrict the class of theatrical performances" (49).

Esta observación lo lleva a distinguir, entonces, entre "presentational theater" and "representational theater." Marco de Marinis, después de plantear las opciones de "representacional" o "presentacional," hace notar: "As it seems necessary, there is no other option than to adopt the communicative-productive perspective, meaning the pragmatic one" (50). De Marinis, sin embargo, sigue preocupado por delimitar "teatro" y vuelve a la necesidad de establecer diferencias, predominantemente con una voluntad de exclusión, pese a un continuo reconocimiento de la pluralidad de formas de "performances." El punto de partida es la preferencia del discurso cultural dominante, al señalar que "this definition does not distinguish between theatrical phenomena and other phenomena such as films or television programs, which are certainly performances, but which our 'native' competence as theatergoers enables us to recognize intuitively as nontheatrical" (50). Los dos factores que permiten decidir, en la perspectiva de de Marinis, en realidad, corresponden a sistemas de valores, que son culturales, y que equivalen a lo que hemos llamado "competencia cultural." Por lo tanto, en el fondo, es el sistema de valores y la competencia cultural el factor decisivo para distinguir entre teatro y no-teatro.

Pese a las muchas semejanzas entre nuestros planteamientos y los de de Marinis en cuanto al teatro como fenómeno de comunicación, en el plano de la acotación del objeto, a diferencia de de Marinis, creemos que el liberarse de las limitaciones que fuerza la tradición permite enfrentarse al problema desde una perspectiva diferente.

En este libro, en términos generales, nos referimos a un buen sector de lo que tradicionalmente se ha venido llamando teatro con la expresión *texto teatral*, entendiendo como la práctica escénica que, fundada en textos dramáticos o no, construye un espectáculo de acuerdo con códigos estéticos legitimados en el sistema cultural respectivo. Esta distinción puede ser significativa en la interpretación de textos teatrales de los sectores culturales no hegemónicos, por cuanto permite establecer la función del "teatro" de acuerdo con el sistema cultural del cual es producto. De esta manera, podríamos afirmar que las producciones teatrales de culturas prehispánicas, por ejemplo, corresponden a formas de teatro con función ritual o de servicio a los dioses, con integrada participación de los espectadores, en oposición a las formas teatrales postrenacentistas en las que el espectador es contemplador del espectáculo teatral.

El texto teatral es una forma de discurso teatral que, como otras prácticas escénicas, constituye un proceso de comunicación interdisciplinario y utilizador de la multiplicidad de medios visuales asequibles o legitimados en su contexto histórico y cultural.

Dentro de este proceso, el *texto dramático* puede entenderse, dentro de la tradición de occidente, como un tipo de discurso verbal que, aun dentro de variantes históricas, es pensado como estructuras de lenguaje con códigos específicos —dialogado, tipos de estructura, virtud específica— cuyos rasgos se han vinculado con su posibilidad de ser representado. El texto dramático es una clase de texto literario que posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral —posibilidad de representarse— que no se advierten en otros géneros literarios de occidente.<sup>12</sup> El texto dramático constituye una construcción de lenguaje, y, en tal plano, ha de ser considerado. Los mismos elementos singularizadores de lo teatral manifiestan su presencia en el texto dramático no en cuanto a su materialidad sino como integrados en un mundo que se configura en la imaginación del lector —el destinatario— fundado exclusivamente en signos lingüísticos. Por lo tanto, su recepción se produce por la lectura. Creemos que muy pocos lectores de textos dramáticos —tal vez actores o directores teatrales— lo “leen” como texto espectacular. De este modo, es legítimo el análisis del texto dramático en sí, como entidad autárquica, postular una teoría del análisis dramático —diferente del análisis del texto teatral— y establecer la especificidad del objeto y su recepción, como he desarrollado en *Nueva interpretación del texto dramático*.

Por otra parte, es indiscutible que muchos textos dramáticos sirven como base o guión de textos teatrales. El texto teatral, sin embargo, constituye una identidad en sí, con sus códigos específicos para la comunicación, y cuyo destinatario posee o se formula expectativas diferentes de las del lector de textos dramáticos.

El texto teatral y el texto dramático son entidades ontológicamente diferentes, a pesar de sus semejanzas e interrelaciones en determinados momentos, por lo tanto es legítimo su estudio como dos productos culturales diferenciados.

## Capítulo 3

### De la teatralidad y la historia de la cultura

#### *La vida social como teatralidad*

La inclusión de “teatralidad” como concepto clave y la aceptación de su historicidad conducen a analizar el término y su uso, las relaciones entre los diversos sistemas de “teatralidad social” con los sistemas de “teatralidad” legitimadas por el discurso cultural como estéticamente significativos y, por lo tanto, con capacidad y autoridad para excluir otros sistemas de teatralidad de la historia del teatro, historias de las artes escénicas o prácticas visuales.

La denotación más corriente del término “teatralidad” a partir del formalismo ruso y el estructuralismo ha sido designar la “esencia” o la especificidad del “teatro.” Hace muchos años Roland Barthes se preguntaba por la definición de “teatralidad.” A lo cual respondía: “It is theater-minus-text, it is a density of signs and sensations built up on stage starting from the written argument; it is that ecumenical perception of sensuous artifice —gesture, tone, distance, substance, light— which submerges the text beneath the profusion of the external language.”<sup>1</sup>

Josette Féral —editora jefe *Théâtralité, écriture et mise en scène*— apunta que el tema es el de la esencia del teatro: “que celle-ci soit cherchée du côté du texte dramatique ou plus communément du côté de la scène. Or poser la question de la spécificité du théâtre, c'est en d'autres terms poser la question de su théâtralité, c'est-à-dire de son essence.” (11) Féral apunta en la introducción que la respuesta a la pregunta por la “especificidad del teatro” varía según la especialidad del teórico.

Un buen número de estudiosos, propone que esta esencia radica en la “puesta en escena.” Keir Elam, por ejemplo, elabora un cuidadoso esquema del discurso teatral como proceso de comunicación, pero parece limitar el concepto de “theatricality” al “teatro” en sentido tradicional: “the production of meaning on stage.” (3)<sup>2</sup> En la misma línea hay numerosos otros estudiosos, especialmente con fundamentos en la lingüística. Después de citar a Féral, Ana Goutman utiliza el término

<sup>1</sup> “Baudelaire's Theater.” Cito por la edición *A Barthes Reader*, 75.

<sup>2</sup> Ver capítulo 3 de *Semiotics of Theatre and Drama* —“Theatrical Communication: Codes, System and the Performance Text.”

<sup>12</sup> En el teatro contemporáneo se da una tendencia a utilizar textos narrativos como puntos de partida para obras teatrales. Las transformaciones de los textos narrativos evidencian las diferencias estructurales. Ver Polly Hodge, “El teatro y la intertextualidad” y el “Número Especial” de *Gestus* (Abril 1998).

"teatralidad," lo define: "La teatralidad es para el espectador el registro de una relación diferente de la cotidiana, un acto de representación, la reconstrucción de una ficción..." (130, nota 2). Goutman limita el concepto a lo que se ha llamado tradicionalmente "teatro" por cuanto acota que se trata de un fenómeno en un "acto de representación." Similar es la perspectiva utilizada por Domingo Adame (*El director teatral intérprete-creador*) quien analiza las posiciones de Patrice Pavis y de Anne Ubersfeld en cuanto a las características del "signo teatral" y su relación con la especificidad del teatro. En el capítulo primero, al señalar las diferencias entre "Teatro y texto dramático," enfoca "la noción de teatralidad." Adame afirma: "Lo dicho hasta aquí permite identificar *teatralidad* como un conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio, textual o escénico, y que interactúan entre sí ante un lector o espectador." (18) La posición de Adame restringe el término a la "representación," sea ésta real o imaginaria. Por ello, afirma posteriormente "el director es el artífice de la *teatralidad*, pues interpreta los signos textuales mediante significantes escénicos que crean a su vez, nuevos signos y una nueva obra artística." (153)

La posibilidad de entender la vida social como teatralidad tiene ya una larga tradición. Sin considerar las imágenes asociadas en la cultura de occidente con Shakespeare o Calderón de la Barca de "el mundo es teatro" o "el gran teatro del mundo," un breve recuento de algunas propuestas en esta dirección pueden resultar enriquecedoras o reforzar la estrategia y la lectura de la vida social como práctica teatral.

Varios estudios en lengua inglesa se han referido al término relativamente equivalente en inglés y han sugerido su modificación o redefinición. Hace ya muchos años, Elizabeth Burns discutió el término "theatricality" y la utilización de la imagen "el mundo es un escenario." Burns propone establecer una relación entre "teatralidad" (theatricality) y vida social. Su interés se centra en: "explore what I have called the double relationship between the theatre and social life, 'theatricality' itself, by examining the varieties of theatrical convention that can be observed in the development of drama in the English theatre. (3) Anota: "In this book my primary concern is with the phenomenon of theatricality as it is manifested in the theatre and social life." (6) Burns utiliza "theatricality" para la vida social y para el teatro en sentido tradicional. La condición fundamental de la teatralidad social, según Burns, radica en el hecho de que lo que sucede llega a ser percibido por alguien como "teatral," y que requiere de un espectador que se comporta como tal, es decir como espectador. La presencia de un espectador, consciente de ser espectador transforma una situación en "teatral."

A su juicio: "Theatricality is not therefore a mode of behaviour or expression, but attaches to any kind of behaviour perceived and

interpreted by others and described (mentally or explicitly) in theatrical terms. These others are more aware of the symbolic than of the instrumental aspect of an behaviour which they feel that they can describe as theatrical. (13) Burns agrega: "so that degrees of theatricality are culturally determined. But theatricality itself is determined by a particular viewpoint, a mode of perception." (13)

Natalie Crohn Schmitt, al estudiar el compositor musical John Cage, recuerda el desplazamiento de éste hacia la "performance" y cómo "This observation, by his account, led him inevitably toward theatre, which he defined as the art that engaged the two public senses, seeing and earing. His broad definition, he hoped, would enable us to view everyday life as theatre.

Erving Goffman, sin embargo, ha sido quien ha ejercido mayor influencia en el entender la vida social como teatralidad. En su informe ("report") publicado posteriormente con el título de *The Presentation of Self in Everyday Life* llevó a cabo un estudio de un aspecto de la vida social —predominantemente los modos de comportamiento a nivel institucional—. Afirmaba: "The perspective of this report is that of the theatrical performance; the principles derived are dramaturgical ones..."

Es especialmente sugerente la descripción y el análisis que lleva a cabo en el extenso capítulo primero titulado "Performance." En él realiza un cuidadoso análisis y demostración de numerosos rasgos de la vida social como "performances" y sus consecuencias.

Sin referirse a los estudios sociales, como el que acabamos de citar, hace algunos años Emilio Orozco Díaz utilizó conceptos semejantes a los anteriores, aunque prefirió la expresión "teatralidad." En *El teatro y la teatralidad del Barroco* sugiere entender por teatralidad el hecho de que la vida social o las actividades se transforman en espectáculo, en "acto público." De este modo, se permite hablar de la teatralidad de la poesía y de la vida, de las fiestas palaciegas, la vida cotidiana. Considera que la estética barroca busca la espectacularidad, la visualización, la construcción de objetos o discursos para ser vistos.<sup>3</sup>

Al referirse a la poesía del Barroco recuerda: "una gran época de producción para la poesía, sobre todo animada por los certámenes, algo que en cierto modo la teatralizaba al convertirla en acto público y solemne (25)." Con respecto a las fiestas palaciegas, anota: "Interesa

<sup>3</sup> Semejante es el estudio de Joseph Litvak al apuntar que la novela del siglo XIX revela la sociedad de la época como "espectáculo."

<sup>4</sup> La poesía presentada como espectáculo, en realidad, es un fenómeno muy anterior al período del barroco. En las cortes del siglo XV era un fenómeno corriente. Ver, por ejemplo, Rafael Lapesa, *La poesía del Marqués de Santillana*, y las descripciones de las "justas poéticas."

considerar estas fiestas teatrales cortesanas porque en ellas, por poderse disponer de todos los medios y elementos apetecibles, llegó a realizarse plenamente el ideal de la época en cuanto a gozar del espectáculo como espectador y como actor" (90). En cuanto a la vida cotidiana afirma:

Esa teatralización de la vida no sólo alcanza, como decíamos, a las formas más solemnes y públicas de las fiestas de corte y de los actos y ceremonias de la Iglesia y de la ciudad, sino incluso a las más corrientes formas del individual vivir cotidiano, al ser y comportarse del hombre. Se prodigan entonces actitudes y gestos en graves circunstancias, que acusan obedecer al sentido de representar un papel que no es el que espontáneamente se vive, sino el adaptado a una escena de la vida concebida como un gran teatro en el que nos contemplamos unos a otros. (109)

Propone que la "teatralidad" surgida del teatro barroco supone un tipo de relación con el objeto artístico y que ésta funciona de modo semejante en la relación del espectador —el que mira— en otras manifestaciones artísticas. Por ello, al referirse a la escultura del período afirma: "La escultura desbordará su marco arquitectónico saliéndose de su hornacina o encuadramiento del retablo, buscando la comunicación con el espectador" (41).

Los planteamientos de Orozco Díaz implican la proyección a la vida social de la nobleza y alta burguesía rasgos del "teatro" en cuanto concebir la vida como un espectáculo para ser visto y en que se es visto, por lo tanto los seres humanos viven en continua conciencia de ser vistos. En consecuencia su comportamiento es siempre consciente de estar mirando y de ser mirado. La otra dimensión, es entender la producción artística como para ser mirada por espectadores.

Se asocia con este concepto una de las tendencias contemporáneas en la que el teatro o la espectacularidad se afirma, implícita o explícitamente, como modelo del mundo. Hay en el período contemporáneo varios pensadores que utilizan el "teatro" como discurso de referencia en sus propias disciplinas.

Ya hemos mencionado a Néstor García Canclini quien representa una tendencia de la historiografía en la cual se "lee" el pasado histórico latinoamericano en términos de "teatralidad." Desde esta perspectiva la construcción de ciudades, los monumentos, edificios públicos, etc, vienen a corresponder a procesos de "teatralización"—ostentación— del poder por parte de los sectores dominantes y productores de objetos culturales. La perspectiva no se limita sólo a la historia de América, ya que historiadores de otros espacios utilizan "miradas" semejantes sobre el pasado.

Esta tendencia conduce a entender la cultura como espectáculo. Tal es el caso de Pedro Morandé quien entreabre un camino que conduce en la misma dirección, pero cuyas consecuencias son aún más amplias. Morandé afirma: "En la perspectiva que yo utilizo, hay un punto que me acerca a la gente de teatro, y es que el concepto de cultura denota fundamentalmente un fenómeno de representación" ("Teatro y cultura latinoamericana," 84). A lo cual agrega: "No es por acaso que la sociología, y en general todas las ciencias sociales, desde su mismo nacimiento han usado el símil del teatro para conceptualizar su objeto de estudio. Así, ella habla de escenarios sociales, de roles, de actores, de guiones." (85) Finalmente, afirma en el mismo ensayo: "Ello es así porque el núcleo de toda cultura está constituido por la representación de una obra, sólo que en ella el público está también arriba del escenario, es decir representa la sociedad en su conjunto" (85).

De este modo la "teatralidad" se constituye en un modelo que permite la lectura de la cultura y las prácticas sociales como prácticas teatrales y permite proponer la interrelación entre los modos de representación en el teatro con los modos de representación tanto en la vida social como en las prácticas sociales o artísticas.

Dentro de las funciones de la teatralidad, importa destacar que, como sistema de comunicación, su utilización conlleva la posibilidad de comunicar un mensaje legitimador del sistema de valores del emisor. Este concepto obliga a preguntarse por sus distintos modos de representación en relación con el ejercicio del poder. En el caso de las historias oficiales, por ejemplo, supone analizar los modos y espacios de representación de los poseedores del poder en los distintos momentos históricos, sus causas, sus efectos y el mensaje implícito.

La teatralidad del ejercicio del poder, naturalmente, cumple una diversidad de funciones en la vida práctica o cotidiana como hemos mencionado anteriormente. Una de sus funciones que tiene gran trascendencia para su representación en el arte es ser instrumento de ostentación del poder y en consecuencia su utilización política en todos los momentos históricos. La diferencia histórica proviene de su modo de utilización y los instrumentos usados en cada caso.

Desde esta perspectiva, uno de los ensayos más sugerentes sobre el tema es el de Juan Oleza, quien entiende "teatralidad" en el sentido de concebir la vida social como espectáculo pre-concebido. Es decir, describir los comportamientos sociales como planeados para ser representados frente a públicos. Oleza estudia la vida de Miguel Lucas de Iranzo, Condestable de Castilla sobre la base de la crónica *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*. Oleza afirma: "Miguel Lucas de Iranzo esta poseído de una concepción de la vida señorial como representación, y va a convertir su pequeña corte de frontera en un espectáculo de sofisticada semiología: la ciudad entera es transformada

en escenario para la actuación del señor y los suyos..." (267-268). Estas actividades teatrales, sin embargo, no se limitan a las fiestas o espectáculos. Toda la vida social llega a serlo, incluyendo la construcción del palacio, la ciudad, las calles, la distribución de los centros de poder —la iglesia y el palacio, por ejemplo—. En cuanto a la función de esta teatralidad, Oleza afirma que "este sistema tiene como columna vertebral la exhibición del poder señorial, su transformación en espectáculo" (279).

Para el caso de América Latina, García Canclini ha hecho notar diversas manifestaciones en las cuales se pone de manifiesto la constitución de la espectacularidad como medio de visualización del poder. Afirma: "Para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes las construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena. El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos" (*Culturas híbridas*, 151).

Luego indica que le interesa "la construcción visual y escénica de la significación" (152) y se refiere a la "teatralización de la vida cotidiana" (152) y a "la actuación social como puesta en escena" (152). Habla de teatralización vinculada con la vida política y la preocupación de políticos por "construir" y "representar" sus "papeles en situaciones diversas" (153). García Canclini destaca especialmente la plasmación del poder autoritario en diversas formas de teatralidad o teatralización de la vida social: "La teatralización del patrimonio es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la cual deberíamos actuar hoy. Esta es la base de las políticas culturales autoritarias. El mundo es un escenario, pero lo que hay que actuar ya está prescrito" (152).

La teatralidad de la historia supone los diferentes modos cómo los grupos sociales representan visualmente la historia, la selección de las imágenes definitorias de la misma y la significación de los íconos y símbolos. La teatralidad entendida de este modo permite buscar la delimitación de una "teatralidad" histórica tanto en la descripción de la vida social como en los productos culturales que la evidencian en mayor o menor grado. García Canclini lleva a cabo un extraordinario aporte a los significados políticos e ideológicos de la visualización de la historia ya sea a través de los museos, los monumentos públicos o las ceremonias oficiales. Uno de sus análisis más convincente es el la distribución de los materiales en el Museo Antropológico de la ciudad de México como una lectura de la historia legitimadora de los sectores sociales en el poder político (*Culturas híbridas*).

La teatralidad social del pasado es posible de ser reconstruida o estudiada sobre la base de documentos visuales o narrativos. Las representaciones gráficas de las iluminaciones medievales o de la pintura

desde la Edad Media en Europa, por ejemplo, son claros indicios de teatralidad social en el momento histórico o en la corte. La selección de personajes, su posición dentro del escenario, su relación espacial o de tamaño —en el caso de la pintura románica—, sus gestos, el espacio en que son pintados, la perspectiva desde donde son mirados, los colores y el resto del reparto dentro del cuadro son claros indicios de la teatralidad social o política del momento. Las iluminaciones de las *Cantigas de Santa María*, por ejemplo, implican una selección de personajes de la corte, sus modos de vestirse y su disposición en el escenario palaciego.<sup>5</sup> Semejante es el caso de los pórticos, los grabados de los coros o los cuadros en las paredes de las iglesias. Cada uno de ellos representa una visualización de la historia o un contar visualizado de acontecimientos o mensajes que los ejerceedores del poder aspiran a transmitir a los espectadores del objeto. Los bajorrelieves del coro de la Catedral de Granada constituyen una narración gráfica de toma de Granada y la historia de España desde el punto de vista de los Reyes Católicos.

Un análisis sugerente desde este punto de vista es el análisis de cuadros en que se describe la adoración de Jesús recién nacido. La identificación de los personajes y su posición con respecto al niño suele ser en muchas ocasiones la visibilización y ostentación del poder de un grupo social. Un caso ejemplar es el cuadro "Virgen dels Concellers" (1443) de Lluís Dalmau (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona), en el cual la familia de la burguesía catalana —financiadora del cuadro, contratado por el Ayuntamiento de Barcelona— se incorpora como los adorantes del niño-dios. Valeriano Bozal inserta este cuadro dentro del Estilo Internacional, del cual apunta: "no se idealiza y estiliza a las figuras en general, sino a éstas o aquéllas, a unas fisonomías concretas y reconocibles, a unos tipos vestidos según el uso del tiempo, con actitudes, gestos, posturas, atavíos, que los encuadran claramente en el seno de una clase social" (133). La descripción "realista" y la inserción de los burgueses adorando a la virgen por lo tanto implica un modo de teatralidad autolegitimadora.

El vestuario y la decoración de interiores constituyen teatralidades que se vinculan con las relaciones de poder dentro de la sociedad y son indicios del modo de auto-representarse en la sociedad. El vestido siempre es un "mensaje." Los adornos, los muebles y su distribución son, a la vez, también un mensaje. Para nuestros intereses, pueden ser indispensable en el entendimiento del teatro, como indicaremos sobre la documentación de la visualidad de los textos teatrales.

<sup>5</sup> Ver el excelente libro de Keller y Cash sobre las *Cantigas* y la vida social.

El modo de vestirse y la organización y adornos de la casa expresan un significado consciente o implícito de la teatralidad social. El vestuario constituye un lenguaje, un discurso, cuya decodificación requiere de competencia cultural.

When applied to clothing, the term "language" refers to the use of a particular vocabulary derived from the storehouse of images that support the structure of social interaction, the system of statuses and roles. Like words, clothing images become significant only when they are used in a specific social context. (Rubinstein, 7)

El análisis de los distintos modos de vestir en la historia de la humanidad revela tanto las necesidades prácticas de los grupos sociales como sus teatralidades y los significados ideológicos de esas teatralidades.<sup>6</sup> Este análisis conlleva el examen de los trajes o elementos del vestuario como indicios de los grupos sociales o de los individuos, en función de las normas sociales (la tradición) o determinados por la práctica del poder. El uso de determinadas vestimentas o adornos como manifestaciones visuales de la pertenencia a un grupo social constituye una áreas de más fácil acceso de la teatralidad social y su utilización voluntaria u obligada ha constituido una fuente de conflictividad en la historia de la humanidad.

Este análisis de la teatralidad social también es aplicable al estudio de las culturas prehispánicas, lo que permitiría, a la vez, visualizar las celebraciones y los espectáculos narrados por las crónicas. Si tomamos, sólo el caso de la zona que hoy conocemos como el Perú, se puede observar que diversos medios proporcionan diversos grados de modos de teatralidad. En algunos casos, el análisis de la arquitectura de los templos o las ciudades constituyen un claro indicio de la teatralidad de los sectores en el poder con respecto a los otros sectores sociales. En otros, son choapinos y chales. En fin, en otros son las organizaciones y elementos encontrados en las tumbas. De este modo, sería posible reconstruir la teatralidad de la cultura Chavín o estilo Chavín utilizando predominantemente el análisis de las ruinas de los templos en Chavín de Huantar, cuyos muros exteriores están "adornados" con cabezas gigantes amenazadoras. Propongo que el análisis de estos elementos arqueológicos deben ser considerados como signos de comunicación.

Un aspecto de esa teatralidad de la cultura Mochica, por su parte, se pondría en evidencia por medio de los "huacos" o artefactos de greda. Kauffmann Doig al referirse a ellos señala:

<sup>6</sup> Una sugerente visión de la semiótica como instrumento de análisis de los signos de las teatralidades sociales es la de Leeds-Hurtwitz quien también considera los alimentos como signo.

Con todo, a juzgar por su cerámica que es de extraordinaria riqueza informativa, puede concluirse que los mochica del valle de Moche... fueron gentes dadas a guerrear, como sus vecinos, pero a los que debieron lograr avasallar en determinado(s) momentos(s). Sus jerarcas —guerreros poderosos y sacerdotes— eran personajes despóticos, conforme lo demuestran sus rostros de soberbia, presentes en los llamados "huaco-retratos." (355-356)

La diferencia en esta descripción arqueológica y mi propuesta se advierte en que en la arqueológica la imagen representada se entiende como reproducción de la realidad; en la mía, en cambio, se sugiere que se trata de una construcción intencionada y funcional a los propósitos de los patrocinadores o grupos en el poder.

Aunque los señores mochica se pareciesen en la "vida real" o ceremonial, lo importante sería entender que su representación en las imágenes de los huacos requerían insertarse en la teatralidad legitimada para su clase o función social dentro del imaginario social. Por lo tanto, un análisis significativo sería examinar los diferentes tipos de huacos o de construcciones artísticas según las relaciones de comunicación social. Es decir, hacer notar las semejanzas o diferencias entre aquellas que estaban destinadas al uso por los sectores trabajadores y aquellas cuyo uso se limitaba a los sectores en el poder.



Fig. 135  
Guerrero arrodillado  
Fotografía Denis Nervig  
Tumbas reales de Sipán,  
126

Un excelente muestra para el tipo de análisis que propongo es la exhibición que circuló por varios museos en Estados Unidos de las Tumbas Reales de Sipán.<sup>7</sup> Los narradores del volumen enfatizan la descripción cuidadosa tanto del procedimiento de la excavación como las posibles utilidades de los objetos encontrados. La intención del antropólogo pareciera ser la reconstrucción fidedigna del proceso y del estado de las tumbas en el momento de la excavación. El supuesto es que lo encontrado corresponde a costumbres moches, no necesariamente construcciones culturales cuya función era transmitir mensajes, ya sea en cuanto indicio del status social de los personajes como de la importancia de la imagen. El Guerrero Mochica incluido aquí sugiere el mensaje del productor-emisor: guerrero, con los instrumentos de la guerra, pero el rostro y la actitud amenazantes.

Otro ejemplo sugerente es el de las ruinas en México comentadas por María Fernández: "En el siglo XIX, las minas, restos fragmentarios del pasado prehispánico se convirtieron en motivos centrales para la representación de la nación mexicana" (119). Y agrega: "Pero mientras que en el período colonial las referencias visuales y literarias a las civilizaciones prehispánicas ocuparon posiciones marginales, en el siglo XIX fueron apropiadas por la cultura oficial" (119).

La función de un determinado modo de representación visual cumple una función pragmática en cuanto a comunicar un modelo político o una imagen del mundo legitimada o legitimadora de un sistema político o religioso. Las técnicas empleadas o las escuelas artísticas con las cuales se construyen esas representaciones contribuyen a la legitimación de modelos culturales y, por lo tanto, los sistemas políticos con los cuales estos se asocian. Por ejemplo, la tradición de la plaza pública y el construir estatuas tendientes a honrar a ciertos personajes de la "historia" oficial es un claro indicio de la teatralización de la "historia" legitimable por los grupos en el poder. Función semejante cumplen los Arcos de Triunfo en algunos momentos históricos, ya sea para honrar reyes, nuevos gobernantes o santos. Dentro de la misma función se encuentran los murales e, incluso, las paredes exteriores de los sarcófagos. Todos ellos constituyen formas de teatralización, objetos para ser vistos, cuya narración visual contribuye a validar una historia social o personal. Forman parte del proceso de visualizar la historia o un sistema de ideas para transmitir mensajes a los potenciales espectadores. Posición que invita a una serie de estudios sobre la estatuaria y la arquitectura en determinados momentos históricos de los distintos países de América Latina, en los cuales habría que comentar tanto la selección de los

<sup>7</sup> Ver la hermosísima edición *Tumbas Reales de Sipán*.

objetos o personajes como su distribución y modos de representación en el escenario público.

En ocasiones, aspectos de esta teatralidad alcanzan un nivel críptico para los espectadores de fuera del espacio político o cultural en que el texto fue producido, lo que puede incluir una enorme gama de posibilidades. A veces, el simbolismo del color se transforma en un elemento clave. Aspecto que adquiere enorme importancia en la teatralidad de algunos sectores étnicos, en cuya teatralidad los colores pueden tener significación muy específica. Esta dimensión suele ser clave en la significación de bailes o vestimentas de las fiestas religiosas populares, en las cuales se yuxtaponen o combinan significaciones de colores de la tradición de occidente con las de las etnias prehispánicas.

La descripción de las teatralidades sociales o de las teatralidades con que se construye el poder es significativa para el estudio de los discursos teatrales y las representaciones artísticas en cuanto suponen no sólo que son utilizadas o satirizadas, sino que además cualquier uso que se haga de ellas implica el supuesto del espectador consciente de las mismas. La comprensión del texto teatral supone la competencia práctica del espectador con respecto a ellas. La entrada al escenario de un personaje vestido de "general" con muchas medallas en el pecho constituye de inmediato un sustrato de signos que el espectador interpretará de acuerdo con indicios secundarios: gestos, voces, colores, etc. Para el caso de la cultura latinoamericana, el cine hollywoodense ha contribuido fuertemente a la estereotipación de la teatralidad latinoamericana y, especialmente, su teatralidad política. Con respecto a esta última, la continuidad de la representación de gobernantes con trajes de militar y medallas ha ejercido una fuerte influencia en la estereotipación que el cine ha llevado a cabo de los gobernantes latinoamericanos.

### *De la teatralidad política*

La "teatralidad política" constituye el sistema de signos lingüísticos, espectaculares, auditivos y visuales que son utilizados dentro de la vida política de un sistema cultural. El sistema de la teatralidad política conlleva la caracterización de los signos verbo-gestuales para la comunicación del mensaje político dentro de un contexto histórico. También supone el conjunto de signos que indican la representación o el ejercicio del poder. Implica no sólo un modo de comunicación del mensaje sino que además cómo el político y lo que representa quieren ser vistos por los destinatarios. Representa el modo cómo el político quiere ser visto en el escenario de la sociedad o de la historia. Distintas entidades utilizan diversos signos o los mismos signos teatrales para conseguir la comunicación de su mensaje político. Signos que cubren una amplia gama visual, desde los símbolos de partidos o movimientos



políticos —la hoz y el martillo del partido comunista— hasta los modos de comportarse en una manifestación política. Una escena típica de la teatralidad política de la izquierda en América Latina, por ejemplo, han sido las manifestaciones frente a las embajadas norteamericanas o, en su ausencia, los Institutos de Cultura asociados con Estados Unidos. Parte del mismo proceso de teatralidad política ha sido el “traje de revolucionario” de simpatizantes de la revolución cubana de la revolución china. Teatralidad que, en un momento o en ciertos sectores, implicaba un fuerte compromiso político, pero que en muchas ocasiones también se ha transformado sólo en una moda. Tanto los sistemas como los subsistemas de teatralidad pueden establecerse criterios formales o ideológicos.

En la teatralidad política de la vida cotidiana, aunque algunos de los “gestos” pueden ser determinados por necesidades prácticas —la seguridad del mandatario, por ejemplo— la mayor parte de ellos emerge como indicios de la imagen que se quiere transmitir a los ciudadanos.

En Chile, Arturo Alessandri Palma en los años veinte y treinta, por ejemplo configuró numerosos elementos del discurso populista nacional, tanto en las expresiones lingüísticas como gestuales. Sus caminatas por el centro de Santiago hacia la Moneda, acompañado de su perro, eran el indicio de su comunidad con el “pueblo.” El gesto teatral de hablarle al pueblo “con el corazón en la mano” —símbolo de su sinceridad— se perpetuó en la estatua construida muchos años después al frente de la Moneda.

La utilización de la televisión como instrumento de la teatralidad política ha traído una serie de gestos que no se daban en los años cincuenta y sesenta. La gestualidad del político que hablaba a las masas en grandes espacios abiertos implicaba una teatralidad gesticulatoria, incluyendo los tonos de voz y el movimiento del cuerpo. La televisión en cambio ha traído al político a transmitir imágenes de sí mismo y sus ideas a tonos conversacionales y dialogantes. Aún el discurso político conlleva imágenes de “close-ups” al rostro o las manos que emergen como indicios de la personalidad. El escenario mismo del discurso político ha cambiado radicalmente con la utilización de la televisión. Los interiores de la casa presidencial constituyen con frecuencia el escenario del actor-presidente. Por lo tanto, detalles del escenario pasan a constituir importantes signos semióticos. Es la utilización semiótica del escenario como reforzador del mensaje verbal del primer actor. El cuerpo del presidente o gobernante es un permanente productor de mensajes, de gestos portadores de mensajes. Los espectadores —hombres, mujeres y niños del país— perciben consciente o inconscientemente el mensaje que comunican estos signos.

### *De la teatralidad deportiva*

Esta perspectiva para estudiar la vida social se puede proyectar a todos los ámbitos de la vida social y la comparación entre diversas instancias pone de manifiesto los cambios culturales como las fuerzas motivadores o relacionadas con esos cambios.

El caso de la teatralidad deportiva constituye un ejemplo sugerente. Aunque se puede aplicar a todos los deportes, en los párrafos siguientes nos centraremos en un aspecto: la teatralidad de los protagonistas y su cuerpo o indumentaria como signo semiótico.

La vestimenta de los deportistas, por otra parte, ha seguido en cierto modo las transformaciones de la moda, aunque en los últimos años esta dimensión se acentuado al utilizarse a la vez como medio de publicidad de marcas de ropas o utensilios deportivos.

En términos generales se podría plantear que en el caso del deporte, la tradición había implicado la aparente reducción del cuerpo como signo semiótico para enfatizar su función en el deporte específico. Esta aparente des-semiotización del cuerpo, sin embargo, parecería haber indicado que el deporte era una práctica igualadora, sin connotaciones políticas, que los trajes de los participantes sólo indicaban su pertenencia al club, con el cual los espectadores tenían una relación “deportiva,” sin compromisos políticos o económicos.

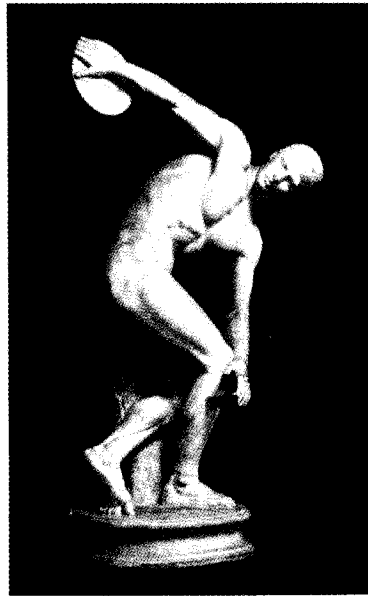
El rompimiento de este supuesto podía significar un castigo para el practicante, como sucedió en los Juegos Olímpicos en México en que uno de los triunfadores levantó el puño en una clara asociación con un sector político. En la misma época, el corte de pelo “afro” de numerosos deportistas en Estados Unidos fue signo teatral de sus posiciones políticas.

En el período actual —aproximadamente en los 90— se ha producido un fuerte desplazamiento en las actividades deportivas profesionales de esta neutralidad social o política a la fuerte utilización del cuerpo como signo, ya sea de identidad individual, social, política o publicitaria. Aún más, en los últimos años el cuerpo ha llegado a ser en algunos casos un cuerpo en el cual se escriben mensajes o es portador de mensajes personales, sociales o políticos. Uno de los aspectos más sugerentes de la cultura actual es esta incorporación de la teatralidad como ingrediente de las prácticas deportivas.

Así como Hauser (*Historial social del arte*) apuntó hace años la importancia del mecenazgo como factor social en la emergencia del “artista” independiente, es posible analizar el sistema de marketing actual, la individualización de los jugadores de fútbol, por ejemplo, y la construcción de una teatralidad individualizadora por parte de cada jugador. Los cortes de pelo, el tatuaje, la gestualidad dirigida a las tribunas después de una jugada, la marca de un producto en las mangas



Sistema cultural  
romano:  
discóbolo



Sistema cultural maya: Jugador de pelota

u otras partes de la vestimenta, el mensaje oculto debajo de la camiseta oficial que se levanta en un determinado momento, son elementos de teatralidad conducentes a la individualización o marca personal que permite identificar a los jugadores. Identificación que contribuye a sus sueldos o primas. Creemos, además, que la televisión ha contribuido o ha sido determinante en el énfasis de esta dimensión de la teatralidad deportiva.<sup>8</sup> La televisión ha cambiado también la teatralidad de los espectadores, al transformarlos en primeros actores de la teatralidad del espectáculo. Fenómeno que ha conducido a que los espectadores deportivos tiendan a vestirse, pintarse los rostros, hacer gestos o llevar objetos para atraer la atención de las cámaras. Aunque a veces estos elementos lo identifican como hinchas de un club, con más frecuencia utilizan su propio cuerpo como medios constructor de una teatralidad de sí mismos.

#### *De las teatralidades religiosas*

Otro aspecto de la teatralidad social cuya importancia es enorme en ciertos momentos de la historia de las artes, lo constituye la “teatralidad religiosa,” sus transformaciones y la interrelación entre esas transformaciones, los productores, los potenciales destinatarios —espectadores— los mensajes, las transformaciones históricas y los desplazamientos de los poseedores del poder en distintos momentos históricos. La iglesia o las instituciones religiosas han utilizado el espectáculo teatral como instrumento de difusión, imposición o legitimación desde los orígenes. Las descripciones de la divinidad desde los inicios de la humanidad implican una teatralidad de lo numinoso, entendida como los dioses se hacen visibles a los seres humanos.

Naturalmente, la teatralidad religiosa no se limita a la teatralidad de la Iglesia Católica. Cada sistema religioso posee su propia teatralidad. En el caso de Occidente, para las artes representativas la teatralidad de la Iglesia Católica es la que ha tenido más importancia en las artes. Aún dentro de esta misma religión, sin embargo, se da una pluralidad de teatralidades tanto a nivel sincrónico como diacrónico. En términos muy generales, por ejemplo, se podría hablar de los códigos de la “teatralidad” de la ceremonia religiosa oficial y de los códigos las fiestas religiosas populares. En cada caso, los factores mediatizadores son diferentes. Dentro de esta teatralidad es preciso considerar los modos de representación y los espacios de la representación de las figuras

<sup>8</sup> Hay un número de la revista *ADE TEATRO* (66-67 [1998]), en que hay varios ensayos dedicados a “teatro y fútbol.”

asociadas con la religión: dios, la virgen, Cristo, los santos, los sacerdotes, etc.<sup>9</sup>

La teatralidad de la liturgia de la Iglesia Católica a nivel oficial no ha cambiado radicalmente durante siglos. La teatralidad oficial de la Iglesia Católica, por ejemplo, se sustentó en un aparato ideológico de raíces imperiales o feudales, tanto en el modo de vestirse como en el comportarse en las ceremonias oficiales. Constituye en sí una teatralidad transnacional, transcultural y transhistórica, cuyos rasgos fundamentales se han conservado por varios siglos. En cada ocasión su función ha sido transmitir un determinado concepto de lo numinoso, el cual, a su vez, ha sido utilizado por los participantes en el poder para su propia presencia o su propia legitimación. El elemento visual —y en algunos casos, olfativos, como es la utilización del incienso— tiende a reforzar la idea del poder numinoso asociado con luz, sol, oro, amarillo brillante, los que se relacionan a la vez con la vida y la vida eterna. La muerte, por otra parte, se asocia con lo negro y oscuro, lo marrón. Dualidades que se evidencian en el uso de los ornamentos de los sacerdotes al hacer misa, especialmente en los colores de las estolas y capullas. En estos casos el color es buena parte del mensaje. El análisis de los colores, sin embargo, entra en un complejo cultural en el cual su semiosis se vincula a sistemas culturales. En cuanto a la Iglesia Católica, el simbolismo de un sistema cultural, se ha conservado e impuesto como el “natural,” aunque aún dentro de la misma Iglesia Católica se da una pluralidad en que combina el simbolismo tradicional de la iglesia con otros simbolismos culturales. Se manifiesta, por ejemplo, en que distintas órdenes religiosas usan colores como indicios de sus votos.

El análisis de los cambios en los códigos de la teatralidad de la misa católica revela las transformaciones ideológicas de la Iglesia Católica y la diferente relación implícita entre el actor principal y el público. El sacerdote de espaldas a los creyentes y hablando en Latín correspondía, por ejemplo, a una teatralidad marginalizadora —distanciadora— de los espectadores cuya finalidad era crear el respeto y el temor. La “nueva” misa involucra la incorporación activa de los creyentes, transformarlos en primeros actores, e incentivar la integración entre ellos y la Iglesia.

La transformación de esa teatralidad por una que incluye instrumentos folklóricos, en que el sacerdote recita las oraciones en la lengua de los espectadores, en que los espectadores pasan a ser participantes —actores principales— del espectáculo representa una concepción del mundo y de la relación con dios del todo diferente, propios de una sociedad democrática en la cual se congrega al pueblo a participar. Naturalmente, esta sustitución de teatralidad hay que entenderla no sólo como un

<sup>9</sup> Ver imágenes página 6.

fenómeno en sí, immanente al mensaje y las transformaciones de la Iglesia Católica, sino dentro del juego de otras teatralidades religiosas que pugnan por acceder a potenciales convertidos.

Como he indicado anteriormente, el escenario de la representación es un importante constituidor de la teatralidad y del mensaje. En cuanto a la teatralidad religiosa, el espectáculo adquiere rasgos y objetivos diferentes cuando se lleva a cabo en el interior de las iglesias o cuando se realiza en las calles y plazas. La comparación de estas transformaciones con las teatralidades de las iglesias protestantes que han ganado terreno en América Latina evidencia una vez más la interrelación entre modos de teatralidad, sus productores, sus destinatarios potenciales y los mensajes que aspiran a comunicar. En muchos casos, algunas de las iglesias protestantes buscan al espectador de modo similar al teatro de la calle, es decir, buscan a espectadores donde el público no espera el acto religioso, el practicante del culto, sin vestiduras especiales que lo identifican con una religión o sector se ofrece a los peatones con el énfasis en el mensaje.

La teatralidad religiosa implica considerar una pluralidad de teatralidades, no sólo en cuanto a las tradiciones y las culturas implicadas en cada religión sino que además, en el caso de la Iglesia Católica, conlleva una clara distinción entre la religiosidad oficial —de origen medieval— y las manifestaciones populares de la misma. Lo que significa estudiar la “teatralidad” de las fiestas religiosas, las procesiones, la descripción de los milagros. Como también sus modos de representación en las artes plásticas y los factores condicionantes de ese modo de representación. Uno de los mejores ejercicios para captar las sustituciones de teatralidades se puede llevar a cabo examinando las transformaciones de la imagen de Cristo en el arte, ya sea la adoración de los reyes o su crucifixión. El Cristo mayestático, románico, sentado en un trono, con ojos fijos capaces de seguir a todos los creyentes dentro del recinto, representa bien el dios castigador y omnipotente, la iglesia de origen autoritario e imperial. Diferente es el mensaje de la función de la iglesia cuando el motivo dominante es Cristo en la cruz. Aún en este caso, el mensaje varía de acuerdo con la forma y los colores, la posición del cuerpo y los acompañantes. En América Latina el “Ecce Homo,” especialmente la pintura de Juan de Juanes llegó a ser una imagen recurrente de las iglesias latinoamericanas y, es, generalmente, el Cristo sufriente que aparece en el teatro popular, como puede verse en la foto de *Rúa da amargura* incluida. Semejante es el sistema en el caso de la Asunción de la Virgen. Sin considerar los cambios de estilo, es notable observar cómo cambian los personajes que acompañan a los “Reyes magos” o su sustitución por personajes del sector social del mecenas. En el caso de España éstas son fuentes inagotables en las que se podría afirmar la teatralidad es el mensaje.

Este estudio implicaría tanto la utilización del espacio y la disposición de los personajes dentro del espacio como el análisis de qué personajes son incluidos en la imagen.

Como en el caso anterior que hemos mencionado, la televisión ha traído una nueva teatralidad para las iglesias, ya que el nuevo medio permite manejar la relación visual del espectáculo con los espectadores. La misa católica vista o “asistida” a través de la televisión es otro modo de contacto con lo numinoso y, por lo tanto, son otros los lenguajes a utilizar.

### *Las teatralidades sociales legitimadas*

Los grados de utilización de la teatralidad social en la construcción o producción de objetos culturales han sido diversos en la historia. En cada uno de ellos se da un referente que no es la “realidad” sino la “teatralidad” dentro de la cultura legitimada por los sectores productores de objetos culturales. De este modo, los elementos de la “teatralidad” representada en las distintas manifestaciones puede estar determinada tanto por factores de orden social como de tradición o legitimación específica de cada “género” o práctica comunicativa. Precisamente, uno de los temas por investigar que origina el concepto de teatralidad y sus ramificaciones es el de los factores que legitiman la inclusión o exclusión de aspectos de la “realidad” en las llamadas formas artísticas. En términos generales, se puede sugerir que los modos de representación corresponden a los intereses y las imágenes que los emisores de signos imponen como modos legítimos de auto-representación o representación del “otro.”

No todas las teatralidades sociales alcanzan la categoría de validación estética como para ser representadas en las prácticas visuales “artísticas” de un mismo período. Un examen de la representación del desnudo femenino, por ejemplo, evidencia que su inclusión tiene ritmos distintos en el arte pictórico, la escultura, la escultura histórica, la fotografía,<sup>10</sup> el cine o el teatro. Del mismo modo, en estas representaciones de la mujer sólo ciertas propuestas adquieren una legitimación social y artística. Para ello, basta comparar la ausencia de desnudos femeninos en el arte gótico o su frecuencia en la pintura renacentista italiana, pero su ausencia en el arte español —castellano— de la misma época. Al comparar la pintura italiana con la española del período, Enrique Lafuente Ferrari señala: “En la pintura española hallaremos, pues, escasísima mitología, casi

<sup>10</sup> Sobre la legitimación de la teatralidad en fotografía, ver, por ejemplo, Bourdieu, *Photography*.

ningún desnudo femenino, predominio absoluto del tema religioso...” (162).

Mientras, por ejemplo, en el siglo XIX sería difícil encontrar desnudos de mujer en el teatro, lo hay en gran profusión en la pintura y el desnudo de mujer, total o parcial, pasa a constituirse en el símbolo de la patria o la libertad en plazas o monumentos públicos. Hay quien ha señalado que la intensa representación de la mujer desnuda como símbolo de la libertad o de la patria constituye uno de los indicios del discurso patriarcal. En el teatro español, los desnudos de mujer aparecen con enorme profusión en el período que algunos críticos denominan el “destape,” después del regreso a la democracia postfranquista.

### *La teatralidad y otras prácticas escénicas*

Desde el punto de vista del teatro supone la posibilidad de comparar esos modos de representación con los del teatro y observar las diferencias o semejanzas y buscar las causas de esas semejanzas o diferencias, los códigos específicos, ya sea por las mediaciones técnicas, de destinatario o de espacios en los cuales se lleva a cabo o visibiliza la teatralidad social. Cada una de las prácticas escénicas —danza, cine, circo— o visuales —pintura, escultura, fotografía— posee sus modos de re-presentación de las teatralidades sociales de acuerdo con las convenciones y los códigos de legitimación social y estética en cada momento histórico.

Para ello, hay que examinar la historia de la forma artística correspondientes, sus productores y destinatarios. En lo que se refiere al destinatario y la pintura religiosa, por ejemplo, hay enormes diferencias en las modalidades de pintura relacionadas con el lugar de exhibición: la iglesia, el convento o las casas particulares. El descubrimiento y utilización de la perspectiva conllevó un cambio fundamental en la disposición de la teatralidad de los personajes en el cuadro. Por lo tanto, no se trata sólo de comparar la selección y modo de representación general de los objetos o personajes sino que las transformaciones técnicas que han condicionado cada forma artística.

Junto a las razones prácticas señaladas, es también necesario considerar el supuesto de que la cultura actual es una cultura visual. Este principio, sin embargo, tendería a limitar el fenómeno o interconexión entre artes contemporáneas. Para algunos críticos este problema es evidente en el teatro postmoderno. A nuestro juicio, este planteamiento no se debe reducir a la cultura moderna, sin embargo, aunque reconocemos que en la vida contemporánea, la televisión, el cine, el marketing han afectado intensamente la construcción de las teatralidades sociales y las “artísticas.” Aún más, es probable que en otros momentos históricos la cultura visual haya sido igualmente importante. Tal podría

ser el caso de las culturas de la época medieval en las que, por razones prácticas y educacionales, los medios visuales constituían un importante factor de la enseñanza. Prueba de ello son las iglesias, sus pórticos, coros y pinturas de paredes donde se impartía las enseñanzas cristianas a los sectores no letrados.

Nuestra propuesta sugiere buscar el elemento común en la configuración del espacio, las visualidades o las gestualidades tal como se las representa en el teatro y otras construcciones visuales en diversos momentos históricos. Proponemos que en cada sistema cultural se da una "teatralidad social," que sirve de referente a la construcción de imágenes en diversas prácticas sociales y artísticas. Su selección y utilización en éstas estaría mediatizada por la historia y los códigos específicos de cada una y determinada por las transformaciones de las teatralidades legitimadas dentro del sistema cultural de los productores.

La construcción visual en el teatro presupone un modo de comprensión de la producción de imágenes, una competencia social y cultural que el destinatario teatral comparte con los destinatarios de otros productos culturales y con los integrantes del mismo sistema cultural. El componente común de los productos culturales en los cuales se comunica por medio de la producción de imágenes es lo que llamamos la teatralidad social estéticamente legitimada.

Este análisis tiene que considerar, naturalmente, los códigos específicos de cada medio artístico y los condicionantes socio-históricos y culturales de los mismos. Volveremos sobre el tema, al examinar la configuración del mundo en el texto espectacular y la posibilidad de reconstrucción de la visualidad del espectáculo teatral.

## Capítulo 4

### De los constituyentes del texto del texto dramático y del texto teatral

La concepción del teatro como práctica discursiva conlleva que su análisis se constituya como un poliedro que puede ser mirado desde distintos ángulos y perspectivas, generalmente, de acuerdo con los supuestos del analista o historiador. En algunos casos, el énfasis puede estar en el emisor del discurso —el autor, director teatral o grupo—; en otros, en el producto como estructura de lenguaje —concepto que supone varios niveles—; para otros el interés está en el receptor o destinatario del discurso. Con respecto al "texto" utilizado para la comunicación, en algunos el interés se puede centrar en la configuración y estructura del texto verbal; para otros, en cambio, el núcleo del análisis se centrará en la puesta en escena.

En este capítulo nos concentraremos en constituyentes del texto dramático o teatral que se encuentran en ambos tipos de discursos, aunque posteriormente volveremos a los constituyentes exclusivos del texto teatral o cuya presencia es indirecta en el texto dramático. Su consideración dentro de las prácticas dramatúrgicas y teatrales debe ser vista como funcional al mensaje posible en el contexto de la comunicación y a los procesos de codificación y decodificación en instancias históricas específicas.<sup>1</sup>

#### *La historia representada*

Una distinción útil surgida del estructuralismo, válida tanto para textos dramáticos como teatrales, y, en ocasiones, realmente sugerente es la tríada *argumento*, *fábula* y *sujet*. Puede entenderse por *argumento* la simple narración de los hechos acontecidos en el drama o en el espectáculo representado. El que analiza aquí sólo recuerda la trama general de los sucesos sin buscar necesariamente un sentido de los mismos. Se da a conocer lo que pasa en la historia. Los términos *fábula* y *sujet*, en cambio, implican cierto sistema. Ambas expresiones fueron acuñadas por los formalistas rusos y han sido divulgadas por Wellek y Warren en su *Teoría Literaria*, quienes los caracterizan del siguiente modo: "La fábula es la suma y cifra de todos los motivos, mientras que

<sup>1</sup> Esta sección reelabora algunos aspectos descritos en *Nueva interpretación del texto dramático*.

el *sujet* es la presentación artísticamente dispuesta de los motivos (a menudo completamente distintos)" (380). La *fábula* implica la ordenación causal y temporal de los sucesos; el *sujet* corresponde a la disposición en que aparecen en la obra. A veces, ambos coinciden en general. La comparación, entonces, no suele resultar muy significativa o reveladora. Cuando hay diferencias fundamentales, en cambio, es valioso o interesante establecer lo distinto, ya que con mucha frecuencia viene a ser de importancia para la concepción del mundo que la sustenta. Junto con la descripción es importante examinar las causas ideológicas que explican la organización del imaginario construido en los textos.

De los muchos casos que se pueden citar de cómo la comparación *fábula/sujet* enriquece la interpretación, queremos comentar brevemente *Asalto nocturno* de Alfonso Sastre. El imaginario social se funda en la incertidumbre del vivir actual en una sociedad en la cual se transmite la violencia de una generación a otra, tanto en el plano familiar como general histórico. El mensaje viene de la necesidad de detener la continuidad del sistema, cortar la transmisión con la esperanza de eliminar la violencia. El *sujet* se estructura en la investigación que lleva a cabo el Comisario encargado de descubrir al asesino del crimen que aparece en la primera escena. La acción se desarrolla en dos planos, relacionados por el Comisario en su doble función en el drama: la de personaje en una misión investigadora y la de narrador. Un plano es el presente y el progreso de la investigación. El otro es el pasado familiar del asesino y su víctima, quienes pertenecían a dos familias italianas enzarzadas en una larga historia de *vendetta*. En apariencia los dos tiempos reseñados nada tienen que ver con el núcleo temático antes dicho. El narrador, sin embargo, junto con relacionar las escenas distanciadas en la historia familiar, glosa poéticamente en verso libre cada momento, cada instancia, de ese retorno al pasado. En esas glosas está la clave de la interpretación ideológica por cuanto siempre se alude al clima de violencia e incertidumbre, guerras, pestes, etc., que caracterizan los ambientes en que se produce el *flash-back*. Esta reflexión poética no se refiere sólo al contexto familiar, sino que también al ambiente general de cada época. La historia de la humanidad es concebida como determinada por la violencia, lo que llega a su culminación con la época actual en la que bombarderos vuelan día y noche, repletos de bombas capaces de destruir la humanidad en pocos segundos. A lo cual se une la *vendetta* familiar, cuyo signo más notorio también es la violencia. La puesta en escena, en principio, no alteraría estas relaciones, pero recurriría a procedimientos auditivos y visuales para comunicar el mensaje y cada director o grupo que la represente elegirá aquellos elementos con capacidad de satisfacer la competencia o las expectativas del espectador de su tiempo. En el caso del texto dramático, Sastre determinó esa teatralidad por medio del lenguaje de las acotaciones y

una teatralidad que requiere del lector una competencia proveniente predominantemente del cine norteamericano de su época, aunque los críticos tienden a explicar su estructura y procedimientos en términos de las técnicas del teatro épico.

Otro ejemplo sugerente de la importancia de la comparación entre *fábula* y *sujet* es evidente en *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli, escrita en 1943, pero representada por primera vez en 1947. El *sujet* funciona en una serie de desplazamientos temporales que, supuestamente, van dando sentido a la historia y re-presentan la historia de México desde 1866 hasta 1927, sobre la base de recuerdos y reconstrucciones del pasado. La situación inicial del *sujet* es la visita de un historiador mexicano —Erasmio Ramírez— en 1927 a la ex-reina Carlota en busca de información para llenar "los huecos de la historia." Esta acción acontece en un castillo en Bruselas, donde se encuentra recluida Carlota, vieja y loca. Esta lo identifica con Juárez y empieza a contar la historia que se representa —*flash back*. En otros momentos, hay breves instantes narrativos. Se vuelve a la continuación de la escena interrumpida sólo en el tercer acto, esc. 1. En el Acto III, la última escena sucede también en el pasado lejano —representa la muerte de Maximiliano.

Los textos históricos implican una serie de condicionamientos desde este punto de vista. Por una parte, la *fábula* es anterior al texto. Es decir, existe una narrativa previa frente a la cual el autor tiene que tomar una decisión: usarla o no usarla, hacerla corresponder a los datos que ha proporcionado la historia oficial o aceptada o proponer cambios —menores o claves para la lectura del pasado. Por lo tanto, un texto histórico implica una corroboración cronológica —e ideológica del pasado— o una alteración del mismo. Naturalmente, esto depende de cuán conocida es la cronología para los potenciales espectadores. El tiempo se maneja utilizando fragmentos temporales en los cuales se ubican acciones supuestamente significativas para la lectura de la historia que se propone en el texto: hay una selección de la "historia." Generalmente, el productor parte del supuesto de que los potenciales espectadores conocen la "historia," la cual se constituye de modo tradicional por la versión "oficial" proporcionada por la hegemonía cultural.

### Los personajes

El análisis de los personajes va desde el análisis de la selección o recurrencia de ciertos personajes dentro en un momento histórico hasta las técnicas de caracterización de los mismos y su función dentro del proceso comunicativo.

Tanto en el texto dramático como en el teatral la selección, individual o social, del personaje es indicio del sistema de valores, el imaginario

social del productor y el mensaje del texto. En ambos casos, la competencia del lector o espectador son claves para asignarles sentido o representatividad. La utilización de ciertos tipos de personajes —ya sea su clase social o características individuales repetidas en varios textos— sugiere el sistema de preferencias del sector social o cultural del productor en su momento histórico.

El personaje —protagonista, héroe, antagonista o secundarios— generalmente corresponde a un imaginario social sustentado en sistemas de valores del sistema cultural en el cual se produce el texto. Los cambios de “tipos” o “categorías” de personajes y su modo de representación suele ser indicio de la ideología del sector productor de textos, mediatizados por la consideración de los potenciales lectores o espectadores y su funcionalidad en el imaginario social, ya sea dominante o alternativo, dentro del contexto de la comunicación. Una instancia desde la cual se puede comenzar el análisis es su representatividad ideológica en el contexto histórico. Es posible, por ejemplo, establecer una clara caracterización del héroe y su funcionalidad en el imaginario social, ya sea dominante o alternativo en su tiempo. Veamos algunos casos, a modo de ejemplo, del aserto anterior. El héroe de la tragedia perteneciente a familias reinantes, era en cierto modo heroico por sus vínculos con el pasado familiar legendario y su carácter de intermediario entre los hombres y los dioses. Su significado era tanto público como metafísico, ya que ellos representan más que al individuo-héroe: portan el todo de la vida humana; no se basan en la psicología individual, sino que en la historia y el mito. Aristóteles estableció con claridad su carácter paradigmático al precisar sus características y postular la función catártica de la tragedia. También el héroe de una comedia griega con su “ruindad” y “vileza,” contribuye a hacer evidente el imaginario social fundante del género entre los griegos. En la Edad Media, los personajes son alegóricos, en cuanto encarnan determinadas virtudes o defectos de los seres humanos. Rasgo que se conservó, con matices de diferencia, en los autos sacramentales españoles de la Edad de Oro. No sólo se pone de manifiesto el imaginario social sino que también la función de la literatura y, en el caso que estudiamos, del teatro. ¿Qué sentido tienen las famosas *danzas de la muerte* sino mostrar a los hombres su real condición en el mundo? En la llamada *tragedia humanista*, el héroe sigue siendo de alta categoría social, pero el significado de sus actos se hace más humano por cuanto la caída no se produce por una decisión de los dioses o de un destino trágico sino que de su propia condición humana y social. Con la tragedia liberal, en cambio, surge una nueva clase de héroe, en cierto sentido más optimista. Aquel que se enfrenta a la sociedad o a su propio yo, se rebela contra su condición social o humana. De la cual nace el liberador de los hombres o el aniquilado, que son las dos posibilidades del rebelde. En el teatro latinoamericano

producido y dirigido a los sectores de la burguesía, en los años veinte y treinta se incorporó al obrero como personaje y en los sesenta y ochenta personajes de los sectores sociales marginales se constituyeron en protagonistas. En ambos casos, esta presencia es indicio de la búsqueda de aliados políticos por parte de los sectores medios en su ascenso o conservación del poder político. Los modos de representación, sin embargo, no corresponden a la realidad de la vida social, sino a su significado en el proyecto social implícito en el imaginario social del texto.

La antítesis del individuo frente a la sociedad trajo numerosos personajes que se erigen en redentores o salvadores de la colectividad. Un ejemplo memorable de este héroe es el Doctor Stockman de *Un enemigo del pueblo* de Ibsen. La otra dimensión, una de las más constantes, es la del héroe víctima, uno de cuyos representantes podría ser Willy Lohman de *La muerte de un vendedor*. Gran parte del teatro moderno sigue una de las modalidades de la tragedia liberal en la selección de los personajes, aunque la ideología que los configura cambia según las ideologías de los productores.

La representatividad ideológica de los personajes no se refiere sólo a las dimensiones amplias que hemos citado. Generalmente, es más importante el contexto inmediato del acto comunicativo. Todo producto cultural es una respuesta, es una toma de partido, del productor con respecto a una circunstancia histórica particular. Por ello resulta tan significativa la simple elección del personaje protagonista y su antagonista. La selección de Velázquez y Goya como protagonistas de *Las Meninas* y *El sueño de la razón* de Buero Vallejo muestran la preocupación del autor por las condiciones en que es posible expresarse bajo un sistema social con autoridad absoluta. La respuesta de una y otra son diferentes en relación con los años de su composición y las posibilidades de expresión dentro de la España moderna. Mientras en *Las Meninas* (1959), de acuerdo con la represión y control de la censura y el poder en los años cincuenta, conforma un personaje que tiende a silenciar su oposición dentro de un sistema autoritario, *El sueño de la razón* (1969) es escrita en un período en que el poder político ha perdido fuerza y los instrumentos represivos están en retirada. Hacia 1970 ya era posible configurar un personaje que en el escenario proclame y evidencie el despotismo del poder político y la función del artista a oponérsele. Alfonso Sastre, por su parte, no se cuestiona las limitaciones del artista ni las consecuencias de su voluntad de decir su verdad. Sastre, simplemente, muestra personajes acosados, personajes controlados por el miedo o en busca de su libertad. Es decir, concibe la realidad española de su tiempo como dominada por la autoridad y ofrece diversas posibilidades de respuesta: el acoso y la necesidad de decir la verdad en *La Mordaza*; el dominio sobre los otros seres humanos en *La cornada*;

el vivir bajo el temor de la violencia en *Asalto nocturno*; el terrorista en *Prólogo patético*.

Los personajes de un texto dramático o texto teatral, por supuesto, representan una importante dimensión del mundo, ya sea como portadores de sectores espaciales o como individuos sumergidos en un determinado contexto.

Un importante factor en el análisis de los personajes, prescindiendo de su existir en las palabras del texto o su corporización en el escenario, es la *motivación* de las fuerzas que participan, es decir, el factor que impulsa el actuar de los personajes. Uno de los estudios más frecuentes al examinar la obra literaria es describir y comentar lo que suele denominarse el "tema" y que algunos teóricos llaman "motivación."<sup>2</sup>

La motivación o fuerza impulsora de los personajes, como todos los elementos del texto, puede ser considerada tanto en su dimensión dramática como ideológica. Lo dramático corresponde al examen de sus características en función del desarrollo de la construcción; lo ideológico se refiere a su estudio en sí y en relación con el contexto cultural, histórico o literario. Desde esta última perspectiva, es importante destacar que las "motivaciones" condicionantes de las conductas de los personajes teatrales en distintos momentos históricos tienden a fundarse en las ideologías o los proyectos sociales de las comunidades culturales productoras de los textos. El llamado "teatro existencialista," por ejemplo, corresponde a personajes cuya motivación se funda en la búsqueda de una "existencia auténtica," concepto vinculado a la vez, a una determinada instancia histórica. El servicio al rey o la protección de la honra corresponden a motivaciones de personajes de un período del teatro del siglo XVII en España.

Postularemos posteriormente que la construcción de un texto dramático y teatral en la tradición dominante de occidente tiende a constituirse como un sistema de oposiciones de fuerzas. Esta concepción determina que la mayor parte de los trabajos sobre los personajes en el teatro, se incline a considerarlos dentro de estas relaciones de fuerzas opuestas. De este modo, con frecuencia se les organiza entre protagonistas y antagonistas.

El protagonista corresponde al personaje o conjunto de personajes que representan al portador de los valores considerados positivos dentro del imaginario social construido en el texto. Con frecuencia, entonces, es representativo del sistema de valores involucrados en el mensaje. Para el análisis técnico del texto, importa tanto su representatividad como los procedimientos usados para su caracterización y extraversión del acto

<sup>2</sup> "Statement or suggestion of (psychological, intellectual, metaphysical) reasons that lead a character to behave in certain way" (Pavis, *Dictionary of Theatre*, 222).

volitivo. El carácter representativo de un imaginario social en un texto específico suele ser indicio de un sector social o grupo social en determinados momentos históricos, de manera que se observa la recurrencia de rasgos en textos dramáticos o teatrales de un mismo período. Por lo tanto, uno de los cuestionamientos significativos es la identidad del protagonista y su inserción dentro de las conflictividades sociales o las pugnas de proyectos sociales en su momento histórico. Su caracterización suele evidenciar la perspectiva del productor del texto.

En el teatro de los años veinte en América Latina, por ejemplo, aparecen obreros como protagonistas. La mayor parte de los discursos en los cuales se defiende o se muestra los problemas del proletariado, sin embargo, corresponden a intelectuales pertenecientes a los sectores medios que construyen sus textos desde la perspectiva del proletariado, en algunos casos como parte del proyecto político de algunas de las ideologías internacionales que comenzaban a irrumpir en América o como parte del proyecto nacional que implicaba la inclusión de los sectores emergentes en la realización de esos proyectos.

Un caso sugerente es *La fragua* (1912), de Armando Discépolo (Argentina), la que se centra en una huelga en una fábrica, las varias posiciones de los obreros frente a los patrones y las consecuencias de la huelga. Lorenzo es el obrero, italiano, portador de las ideas anarquistas de renovación social y humana. Ha estado en la cárcel, defiende los ideales de los obreros y considera a la huelga como el instrumento para lograr satisfacer sus necesidades. Es idealista y dispuesto a sacrificarse por el bien colectivo. En su interpretación de Discépolo, Pellettieri afirma: "*La Fragua* es su texto teatral donde más explícitamente expone sus ideas anarco-socialistas a través de un mensaje humanitario basado en una exaltación de los 'valores del corazón...'" (244). El mismo Discépolo incorpora otro sector del proletariado en *Mateo* (1923). Como en los textos de la burguesía ilustrada, se centra en la familia, pero en este caso la familia es la de un inmigrante cuya profesión —cochero de coche con caballo— ha perdido vigencia, vive en la pobreza. Se mantienen ciertos rasgos de la tradición patriarcal en cuanto el padre se siente responsable del bienestar de la familia, hasta el extremo de lindar con la criminalidad para sustentarla. El desenlace, sin embargo, es esperanzador en cuanto los hijos —las nuevas generaciones— comienzan a asumir sus responsabilidades, aprenden nuevos oficios funcionales a la nueva sociedad con lo cual aparece la esperanza de salir de las condiciones de pobreza. Para ello, deben entender que ciertos medios son obsoletos y que la educación prepara para las exigencias de la sociedad moderna.

Desde esta perspectiva, el antagonista se constituye por el personaje portador de los valores antitéticos a aquéllos de los protagonistas. Los estudios de fundamento estructuralista, enfatizan la relación en función



de la realización de lo dramático. Mario Naudon, por ejemplo, ha apuntado algunos rasgos del antagonista: "La fuerza de la tendencia no será dramática si no halla resistencia.... Lo verdaderamente dramático es que estas fuerzas se afronten en escena, ejerciendo una presión concreta a la cual se pueda asistir, pues el dinamismo dramático del obstáculo es necesario al conflicto (37).

Similar es la posición de Gouhier, quien enfatiza la dimensión opositora: "La resistencia puede venir de dos lados: de mí o de lo que es externo a mí" (*La esencia*, 39). Se suele hablar de drama psicológico porque las dos fuerzas opugnantes son factores internos al personaje: el que desea y el que se opone. El segundo tipo de resistencia se encuentra en el exterior del sujeto. Cuando ello sucede, se requiere presentarla bajo apariencias sensibles que lo manifiestan en su exterioridad.

Es preciso, además, aplicar al antagonista un examen similar al del protagonista en cuanto a las técnicas de caracterización y de los procedimientos técnicos usados para su revelación, caracterización y función de los rasgos en la instancia correspondiente. El antagonista o los antagonistas, a nuestro juicio, deben ser mirados no sólo en su función dramática o estructural sino que también ideológica en cuanto son portadores de valores que en el imaginario social del texto constituyen los valores negativos, las formas de vida que se hace necesario cambiar para satisfacer la utopía implícita en el texto.

La significación de los personajes está tanto en su potencialidad como representativos de un sector del mundo y como fuerza activa en el proceso de la acción o los sucesos contruidos en el texto o el espectáculo. Las técnicas de caracterización de los mismos son funcionales a este doble proceso y, con frecuencia, contribuyen a la legitimación del personaje o los textos como productos culturales estéticos en su contexto de comunicación. La utilización de personajes o técnicas legitimadas dentro de la competencia cultural del espectador, aumenta la posibilidad de "logro estético" en su tiempo.

Dentro del marco cultural dominante en occidente, parte importante del análisis de los personajes es su inserción en la tradición literaria con respecto a las técnicas de caracterización. En general, desde una perspectiva estructural, se habla de caracterizaciones "estáticas" y "dinámicas," de caracterización plana ("en bloque") o en relieve. Es decir, se presenta al personaje con un rasgo dominante o absorbente ("plana") o con una personalidad polifacética (en relieve); el personaje no evoluciona (estática) o experimenta cambios conjuntamente con el desarrollo de la acción (dinámica o progresiva). Estas distinciones son útiles en el análisis, sin embargo, no proporcionan la flexibilidad suficiente como para captar el modo de ser del personaje desde ángulos más variados. Por ello, conviene referirse a otras técnicas de caracterización, cuya eficacia dependerá necesariamente de la competencia cultural

del lector o del espectador. Una bastante frecuente —cuyo uso varía con los tiempos— es la *nominativa*. El nombre del personaje suele indicar total o parcialmente el modo de ser o el destino del personaje. Usigli, en *Buenos Días, Señor Presidente*, recurre al significado simbólico del nombre de algunos de los personajes. El protagonista, que llega a ser Presidente, se llama Harmonio, el que puede implicar su capacidad de comprender durante el sueño y de armonizar las tendencias de la juventud con la experiencia de los políticos de profesión. En cierto modo es parecido el procedimiento si los personajes están nominados con nombre de larga tradición, tanto mítica como literaria. El caso de Xavier Villaurrutia en *La Hiedra* es interesante ya que desde el momento en que uno de ellos se llama Hipólito, el hijastro de Teresa, se abre la posible relación con el drama de Eurípides y su serie de herederos que escenifican el mito de Fedra. El desarrollo de la acción confirma la asociación y, en consecuencia, construye expectativas de desenlace, si es que la competencia cultural del espectador está familiarizada con la tradición del mito.

En *La canción rota*, de Acevedo Hernández, de claro sustrato anarquista, los nombres caracterizan a los personajes, pero a la vez son funcionales al imaginario social comunicado y legitiman la representación de campesinos en un contexto social y teatral que no los consideraba significativos como temas de obras literarias. Por su dimensión simbólica, contribuyen a desrealizar el espacio campesino para proporcionarle una representatividad simbólica. Los nombres ponen de manifiesto la arcadia cristiana. Jecho —forma popular del nombre Jesús o Jesucristo— es portador de la rebeldía agresiva, no culta, propia del pueblo no educado. Salvador, en cambio parece ser, el "héroe" de la aventura mítica. (Villegas, *La estructura mítica del héroe*): salió de su tierra, descendió a los infiernos de la ciudad, y ha regresado con el mensaje redentor. Ha conquistado por presencia y por la aureola de hombre bueno, racional, instruido, portavoz del nuevo evangelio, a la mujer diferente, que no pudo enamorarse de los otros campesinos. Esteban es el patriarca, tanto en nombre como en comportamiento semejante al padre de Laurencia en *Fuenteovejuna*. Mariana, naturalmente, se asocia con María, la mujer pura. Mercedes, propietaria del espacio de la diversión, es la mujer purificada por amor y que se compromete con la rebelión. Jecho y Salvador, obviamente, son dos versiones del nombre de Jesucristo. Los dos son "redentores" del pueblo, aunque con características y funciones diferentes. Jecho es el rebelde instintivo, luchador no cerebral. A la vez, es el personaje activo. Salvador es el poseedor del mensaje y el que tiene el lenguaje para poderlo comunicar. Es el maestro predicador, aunque también se incorpora a la lucha activa.

Lo sorprendente a veces resulta precisamente el rompimiento con la tradición o la inversión del mito. Cuando Nikos Kazantzaki escribe *Teseo*, Jean-Paul Sartre *Las Moscas*, Fidelino Figueiredo *Don Juan*, el lector o espectador con la competencia cultural adecuada utiliza su conocimiento tanto para construir el personajes como para juzgar la conducta del mismo y configurar sus expectativas. Por eso resulta tan interesante el *Don Juan* de Figueiredo, ya que produce la transformación radical del mito de Don Juan, con mayor gracia y originalidad que la de algunos autores españoles como los Hermanos Machado, Jacinto Grau o Azorín. Los matices de la técnica nominativa son muy variados. Ya hemos señalado algunos. Habría que agregar aquel en que se usan nombres genéricos. Una de las características de las obras cortas de Villaurrutia, por ejemplo, es eludir las individualizaciones personales. De este modo en *Parece mentira* opta por los siguientes personajes: El Empleado, un Marido, un Curioso, un Abogado. El mismo procedimiento usa en *El solterón*: el Ama, el Criado, el Doctor, el Comerciante, el Poeta, el Notario. En el teatro de fuerte contenido social, con frecuencia los personajes son identificados sólo con su condición social: empleado, obrero, patrón, campesino, por ejemplo. Es el caso, por ejemplo, de *Allpa Rayku* del Grupo Yuyachkani, del Perú, algunos de cuyos personajes son: campesino, campesino dirigente, campesina, gamonal.

Las características físicas con que aparece el personaje —edad, rasgos físicos, defectos, tics nerviosos— determinan de inmediato una posibilidad de explicación de gran parte de sus actos. Estos rasgos son indicados por el lenguaje de las acotaciones o por el discurso de los otros personajes en el texto dramático. En el texto espectacular son evidenciados en la presencia y actuación de los actores representando a los personajes. Esta apariencia incluye, naturalmente, el modo de vestirse, la teatralidad social y la significación que le asigna la competencia cultural.

La competencia del espectador interpreta los signos externos —trajes, peinados, gestualidades— y le asigna sentido. En el caso de *Colón* de Teatro de los Andes, dirigido por César Brie, por ejemplo, Colón es recibido en América por indígenas vestidos con los trajes típicos de los indígenas de las culturas andinas. Esta anacronía —indígenas de la sierra recibiendo a Colón en el Caribe— y la subversión de la historia contada por los europeos —Colón recibido por indígenas desnudos— le da un carácter subversivo y paródico al espectáculo e inserta en el primer plano de la historia a indígenas que han sido marginados de esa historia. Varias de las representaciones de Fernando el Católico en el teatro latinoamericano de los noventa lo hacen aparecer físicamente deforme, símbolo de la conquista española.



*Colón.* Grupo: Teatro de los Andes. Director: César Brie

La competencia cultural y teatral de los espectadores construye el significado del vestuario de los personajes. En este espectáculo, los indígenas vestidos contradicen la imagen tradicional del indígena desnudo que recibe a Colón y los rasgos, trajes e instrumentos andinos subvierten y parodian la lectura canonizada de la historia.

Como todas las técnicas que citaremos, ésta ha variado en gradación e importancia en las diferentes épocas, ya que se vincula con la concepción de la realidad subyacente en la visión del mundo del autor. Para un neoplatónico, por ejemplo, la realidad es sólo manifestación de otra realidad trascendente y, en consecuencia, vale sólo genéricamente. Radikalmente distinto fue el caso en la época del realismo de fines del siglo XIX y de comienzos del actual, en la cual la realidad visible era esencial y estaba vinculada con el comportamiento. Aún muchos dramaturgos contemporáneos siguen un procedimiento semejante. Un ejemplo es *Las cartas boca abajo* de Antonio Buero Vallejo. La primera entrada del protagonista es acompañada con la entrega física del mismo: "Juan aparece por la derecha del foro y la mira. Es un hombre robusto, de aire fundamentalmente honrado, cuyo cabello empieza grisear. Unos cuarenta y cinco años, o quizá cincuenta bien llevados. Viste una bata ligera y unas zapatillas de verano" (22-23).

Se ha de observar, sin embargo, que cada uno de los elementos descritos en las didascalias implica connotaciones cuyo sentido depende del sistema cultural del lector, y que, en el caso de la puesta, el director tiene que construir de acuerdo con las connotaciones potenciales para el espectador. ¿Cómo se construye en el escenario, por ejemplo, un personaje que de sólo pararse en el escenario se revele con un "aire (de) fundamentalmente honrado"? Frase que implica una estereotipación moral puesta de manifiesto en el aspecto exterior del personaje. Técnica que se sustenta en una teatralidad social fundada en posibles prejuicios de sectores sociales.

El lenguaje cumple también una importante función en la caracterización de los personajes. La clase de lenguaje, su modo de hablar, los matices de la voz, etc., corresponden siempre a un indicio de modo de ser o de las posibilidades de su comportamiento. Se presta, a la vez, para uno de los análisis más interesantes y sugestivos de un texto como literario.

Un caso de extraordinaria sutileza, desde esta perspectiva, se puede encontrar en otra obra de la Edad de Oro en España: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* del mismo Lope de Vega. Los dos protagonistas elogian un objeto común, la esposa de Peribáñez. Mientras el labrador la describe con imágenes campesinas, el noble lo hace en términos cortesanos, lo que de inmediato pone en evidencia el concepto del amor que cada uno tiene y, por supuesto, su imagen del mundo. Las imágenes, las alusiones, los cultismos, el mundo de referencias al que recurre el Comendador ubican de inmediato al personaje dentro de una tradición que ha de determinar su conducta. Un cortesano no puede ni debe amar a una villana. Según las normas del amor cortés tiene que seducirla con halagos y regalos que correspondan a su condición. Si no se logra el

propósito con estos recursos puede sentirse autorizado para intentar forzarla. Esto es lo que sucede en *Peribáñez* y otras "comedias" de Comendadores de la época.

En el caso del teatro de América Latina y España en el siglo XX, el lenguaje ha sido uno de los instrumentos definidores de los personajes. El lenguaje, la entonación, la selección del vocabulario, la sintaxis, las referencias constituyen siempre indicios de clase social o profesión y, en muchos casos de la ideología misma del personaje. Con frecuencia, la utilización del idioma —catalán, valenciano, andaluz, aymará, quechua— es definidor del personaje. El grupo Yuyachkani incorpora personajes que hablan o cantan en lengua indígena. En América Latina, un ejemplo contemporáneo revelador es la inclusión de un lenguaje de la marginalidad social, palabras tradicionalmente como *soeces*, en numerosas obras de los sectores medios para los sectores medios y con personajes de estos mismos sectores. En ciertos momentos, fue un lenguaje que identificaba al personaje como perteneciente al lumpen. En los últimos años, este lenguaje es utilizado con normalidad por personajes de los sectores medios o acomodados. En ocasiones es indicio de la violencia o degradación social del personaje; en otros, de la incorporación de ese lenguaje a la vida social de todos los sectores sociales. En *La Vida privada* de Marco Antonio de la Parra, por ejemplo, los dos extensos parlamentos de la señora —persona acomodada de la alta burguesía— constituye un desahogo personal con una infinita recurrencia de palabras que en el teatro chileno no eran propias de una "señora." Aunque en el texto dramático existen estas palabras, en la versión teatral de la compañía El TIP (Taller de Investigación Teatral fundado y dirigido por Raúl Osorio) en enero, 2000, su número parecía intensificado y hacía al personaje aún más agresivo y degradado, al ser reforzada la expresión lingüística con la gestualización y las posiciones del cuerpo.<sup>3</sup>

Otro método frecuente es la caracterización del personaje por medio de sus acciones, las que suelen, a veces, contradecir las descripciones que de él se han dado. En *Casa de muñecas* de Ibsen, el parlamento inicial de Nora sugiere un personaje "muñequil," sin embargo, sus acciones *a posteriori* denotan su real personalidad. Otras veces se recurre a la perspectiva que, en sus opiniones o descripciones, los demás per-

<sup>3</sup> En la Sala Galpón 7, producida por Andrés Pérez de Castro. Frente a una consulta, Marco Antonio de la Parra explicó "*La vida privada* no se hizo completa en este montaje pese a su extensión. Se trataba de un fragmento que incorporaba *La Familia* y parcialmente *Pornografía* (los corpus textuales que, intervenidos, dieron lugar a la versión final de *La vida privada*."

sonajes ofrecen. Son los otros personajes los que revelan la realidad de su ser y se explican sus acciones.

El "marco escénico" suele también ser un indicio o un modo de caracterizar a los personajes. Con frecuencia el *hablante básico* se preocupa de hacer evidente la relación entre personalidad y "marco escénico." Desde el punto de vista del espectador, el espacio escénico con frecuencia determina o sugiere una interpretación posible del modo de ser del personaje, aunque, como en todo los casos, generalmente depende de la competencia cultural —que aquí incluye los prejuicios— del espectador. El que la acción se ubique en un conventillo o en una población marginal puede sugerir asociaciones definitorias del personaje. Sólo el proceso de la acción confirmará o negará los sentidos que el espectador le asigna al personaje en función del medio en que aparece.

A veces, el sistema consiste en adherir un motivo o leitmotiv al personaje. Hermoso y magistral ejemplo es Leonardo y el leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre* de García Lorca. Se caracteriza progresivamente al caballo y, al término del primer acto, se le identifica con el jinete, con lo cual las características dadas para el caballo se proyectan hacia la unidad caballo-jinete y, en consecuencia, hacia Leonardo (Villegas, "El leitmotiv del caballo...").

Junto con examinar el procedimiento con que se caracteriza a los personajes es preciso considerar la funcionalidad dramática y la oportunidad de los rasgos que se proporcionan de los integrantes del mundo. Es decir, la caracterización es un modo de crear a un individuo válido como ser humano y como portador de mundo, pero al mismo tiempo al incorporarse al texto pasa a formar parte de un todo en el cual se le asigna una función en el panorama del mundo y en el progreso de su desarrollo. Examinemos esta afirmación con el ejemplo de *En la ardiente oscuridad* de Antonio Buero Vallejo.

La historia se centra en una institución para ciegos cuya característica principal se basa en el postulado de que los ciegos no tienen por qué envidiar a los videntes y pueden, en consecuencia, llevar una vida perfectamente normal. Esta actitud crea en los jóvenes no videntes una gran confianza en sí mismos y una natural felicidad. Se incorpora a la institución un joven, Ignacio, que a pesar de su ceguera física se niega a aceptar la tesis que sustenta la escuela porque la considera una falsificación de la realidad. Decide convencer a los jóvenes del error en que viven. La descripción física de los personajes es significativa por cuanto una buena apariencia es vista en el texto como indicio de normalidad con el mundo. Los no videntes, al principio de la obra, se preocupan de su vestimenta. La entrada de Ignacio en el escenario, por el contrario muestra de inmediato su desorden. Así se oponen estáticamente las dos concepciones en primera instancia. Luego, a medida que la obra avanza, se observan cambios externos en los diversos personajes,

lo que se relaciona con lo que hemos dicho anteriormente en el sentido de que todo rasgo adquiere su valor y significado en el desarrollo dramático y funciona de una manera u otra según sea el estado del mundo. Ignacio representa la rebeldía y la oposición al lugar. Viste con desaliño. Cada nuevo personaje que muestra descuido en el vestir es uno que se aproxima a la posición de Ignacio que duda de los principios que le ha inculcado la institución. Semejante es el uso del bastón ya comentado —lo que constituye un leitmotiv. En el plano ideológico representa la seguridad requerida para manejarse en un mundo hostil. Los no videntes que confían en su habilidad prefieren no usarlo. Ignacio no lo abandona. Al comienzo del texto la antítesis es claramente descrita. En el segundo acto, sin embargo, ya se observa cómo algunos recurren al bastón e Ignacio por su intermedio logra una de sus mejores victorias sobre el oponente más valioso que es Carlos.

No basta con señalar un rasgo de los personajes y explicar su posible significado o simbolismo. Es preciso, además, establecer en qué fase o instancia del texto aparece y por qué esto es significativo para el personaje y su evolución en el mundo, la construcción dramática y el sentido mismo de la obra.

#### *La disposición temporal*

El tratamiento del tiempo es uno de los aspectos vinculados con el mundo que a veces resulta revelador. En este apartado consideraremos sólo aquellos aspectos en directa relación con el tratamiento del tiempo.

Tanto en el texto dramático como en el texto teatral, la acción acontece en el presente, pero hay en ellos un tiempo implícito que es el futuro. Es decir, todas las acciones no son vistas en cuanto acontecen ahora sino en cuanto forman parte de una acción mayor cuyo sentido está en el futuro (Langer, 307). Según lo postulado cada segmento vendría a ser un irse haciendo de ese futuro que es el que determina la construcción del drama o espectáculo. Gouhier, por su parte, afirma: "Al tiempo deshilvanado de la vida cotidiana, malgastado por las repeticiones y diluido por el tedio, consciente que se lo sustituya por un tiempo estilizado en el cual todo es significativo" (*La obra*, 155).

La acción se desarrolla en el tiempo y, como bien señaló Lessing, si bien todo el arte literario es un arte temporal el drama es la mejor realización desde este punto de vista de lo literario. El tratamiento del tiempo, junto a su importancia teórica, corresponde a una de las dimensiones más importantes de la práctica del análisis. Hablar del tiempo en general, empero, no conduce a la revelación más o menos orgánica de su tratamiento. Por ello, consideramos interesante establecer algunos distinguos, no por ellos mismos sino en cuanto facilitan la aprehensión del drama. El concepto más amplio es el que podemos

denominar *tiempo de la fábula*, es decir el lapso que comprende el período total de la historia. Junto a él encontramos el *tiempo de la acción* o *tiempo representado*, el que se refiere al espacio temporal comprendido desde el inicio del conflicto dramático hasta su desenlace. Este es, sin duda, el más importante para el examen dramático y a él apuntan —generalmente— las referencias al tiempo en el drama, aunque sin especificarlo. Junto a estas dos formas se hace conveniente distinguir una tercera: el *tiempo de la representación*, el que apunta al tiempo realmente dramatizado o escenificado y que, para mayor claridad, podríamos comparar con el transcurso temporal que demanda la puesta en escena del texto y que corresponde de manera aproximada al tiempo de la lectura del mismo. Por ejemplo, *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín tiene un tiempo de la acción correspondiente a diez horas; el tiempo real, por supuesto, es de aproximadamente dos horas (Villegas, "Acción dramática *El sí de las niñas*"). El de la fábula cubre algunos meses, aunque no se precise exactamente, ya que el desarrollo de la historia nos informa del comienzo de los amores de don Carlos y Paquita, lo que había ocurrido unos meses antes de la reunión en Alcalá de Henares y su calurosa posada. Ahora bien, lo importante, sin embargo, no consiste en la descripción anterior sino que en dar a esa descripción un sentido y una función para la mejor comprensión del texto. Llama primero la atención la inadecuación entre tiempo real y tiempo de la acción, lo que lleva a preguntarse por el exceso de tiempo y los procedimientos usados para descargarlo y la distribución del tiempo restante. En *El sí de las niñas* el tiempo de la acción se organiza en tres unidades correspondientes a los tres actos de la obra. La primera y segunda secuencia temporal son casi continuas. Entre la segunda y la tercera transcurren aproximadamente siete horas. ¿Qué importancia dramática puede inferirse de estos datos? Por una parte, la limitación temporal acentúa una posibilidad de dramatismo al establecerse, en cierto modo, a qué hora debe terminar la acción. El desenlace ha de llegar antes de la hora de partida.

Dentro de las convenciones dramáticas y teatrales, se tiende a respetar algunas relacionadas con el tiempo: el orden, la causalidad, el antes y el después, etc. Sin embargo, el teatro contemporáneo ha incorporado una serie de intentos que tienden a negar o anular la irreversibilidad, por ejemplo, u otras de las características consideradas como esenciales. Gouhier examina el tratamiento del tiempo en *Nuestro Pueblo* de Wilder y, sobre la base del comentario, distingue lo que él denomina "desafíos" al tiempo en otros textos contemporáneos. Destaca, por ejemplo, la mezcla de un "presente vivido en un relato retrospectivo, el trastruque de la cronología" (*Obra Teatral*, 163).

Un problema que se infiere de las observaciones anteriores es el de los procedimientos usados para *descargar* el tiempo de la acción cuando

excede al de la representación y el tiempo de la *fábula*. Con respecto a lo primero, lo más frecuente es hacer uso de los intervalos entre escenas, cuadros o actos para hacer transcurrir imaginariamente el tiempo. En general, no se advierte una mayor variedad de recursos sino algunos que son adecuados para esta función, pero que realmente corresponderían a la incorporación o ampliación de tiempo. Se avanza en el tiempo, por ejemplo, por medio de un salto hacia el futuro. Aquí hay dos instancias importantes para el tema que tratamos, el momento del abandono —el corte— del presente y la entrada en la nueva escena que viene a constituir el nuevo presente. La dramaturgia moderna ha tratado de incorporar técnicas nuevas, especialmente del cine, para agilizar y dar variedad al proceso temporal. Las técnicas se relacionan con el segundo aspecto que tocamos en las primeras líneas de este párrafo. La técnica más usada en este aspecto es el llamado flash-back. Como de modo general con esta frase se apunta a un volver atrás en el tiempo, consideramos que para mayor precisión conviene distinguir entre dos fórmulas que se usan de manera casi indistinta. Para nosotros, flash-back corresponde al retorno en el tiempo que implica la representación del suceso, el traer el pasado al presente por medio de la imagen. El *racconto*, en cambio, debería ser conservado sólo para aquellos traslados temporales en que interviene exclusivamente el lenguaje, es decir, vendría a ser una especie de flash-back exclusivamente narrativo.

En el caso del texto espectacular, el teatro moderno y postmoderno han ampliado sus recursos con la incorporación de técnicas cinematográficas y la utilización de medios y técnicas de otros medios masivos de comunicación, que permite una gran diversificación y opciones en el manejo del tiempo. El tiempo representado en el escenario puede ser simultáneo o experimentar desplazamientos tanto hacia el pasado como al futuro, calar en el subconsciente del personaje o proyectar su tiempo interior al ritmo de la representación. El procedimiento más tradicional para establecer vínculos o quiebres temporales es aún el *fundido* por medio de la oscuridad o el telón que algunas veces se aproxima a lo que en el cine se llama *fundido encadenado*. La base del procedimiento es el oscuro, puesto que luego del oscuro total del escenario se le ilumina de modo gradual, dando paso a una nueva escena, aun a veces en un escenario radicalmente diferente. Sin embargo, los códigos de la teatralidad moderna o postmoderna, permiten simultaneidades temporales o quiebres en el tiempo que se han hecho aceptables, verosímiles o válidos para el espectador actual.

En *Hernán Cortés* de Vicente Leñero, en la puesta de Luis de Tavira, en una pluralidad de espacios en el escenario múltiple, acontecen acciones en que se integran tiempos, objetos, situaciones que, históricamente, debieron haber acontecido en tiempos distintos. Aún más,

coexiste un Cortés joven y un Cortés anciano que pasa de un escenario temporal y físico a otro con cortes de luces.

En *Daaali* (1999) del grupo Els Joglars de Cataluña, dirigido por Albert Boadella, la acción se centra en el momento antes de expirar del pintor catalán. La descripción del espectáculo dado por el grupo anota: "La obra es pues la ampliación de estos breves instantes en un doble juego donde el ínfimo tiempo real transcurre a cámara lenta avanzando inexorablemente hacia la muerte, mientras el tiempo onírico es el que aparece paralelamente como auténtico presente para el espectador" (*FIT-99*, 81). El tiempo real se acentúa en su lentitud con el movimiento en cámara lenta de los actores. Durante ese breve lapso, aparecen al espectador muchas instancias de la vida del propio Dalí y de la historia de España y Europa.

#### *Los códigos y la competencia del lector*

En términos generales, todo lector, para poder descifrar, leer un texto dramático con sentido, requiere estar familiarizado con los sistemas de códigos mencionados en el capítulo 2. Esta familiarización se incluye dentro de lo que hemos denominado la "competencia" del lector o espectador. Por otra parte, cada una de las series se constituyen por una gran variedad de códigos que bien podrían clasificarse en sub-series, cuya extensión podrá ser variable según el énfasis del análisis. En el caso de los códigos dramáticos y teatrales, por ejemplo, podríamos hablar de códigos internos y externos al sistema. Es decir, dentro de los textos dramáticos o teatrales del sistema cultural euro-occidental los códigos descritos por Aristóteles (*Poética*) continúan funcionando, de modo directo o indirecto, por lo tanto podrían considerarse internos al sistema cultural centro-europeo. Los códigos del teatro japonés, por otro lado, serían considerados externos cuando se les encuentra utilizados por el discurso teatral euro-occidental. Puede haber códigos dramáticos de la construcción dramática, de los personajes, del espacio dramático, del discurso dramático. Esta distinción puede ser significativa tanto para el estudio de textos específicos como para la interpretación y evaluación de formas dramáticas y teatrales insertas en tradiciones específicas, por cuanto éstas pueden funcionar con códigos diferentes de aquellos de la hegemonía cultural.

Con respecto a la puesta en escena, suele hablarse de códigos del texto teatral:

The stage/auditorium relationship having been established as socially marked (linked to a particular audience and its socio-cultural context, studies are currently focusing on the language of theater perceived in its production or reception functions within the context of a social

shared experience. It is in this sense that we now speak of *performance codes* (conventions specifically applicable to performance, genre, historical period), *general codes* (linguistic, ideological/cultural, perceptual), or *mixed codes* (general codes functioning in a specific performance context). (Helbo, *Approaching Theatre*, 9)

Los códigos, a su vez, pueden analizarse como transhistóricos o como historizados. Es decir, dentro de la tradición de occidente hay ciertos códigos que reaparecen en los textos de tiempos diversos, pero a la vez, hay otros que están limitados a un determinado sistema cultural. Cuando Pavis o Fischer-Lichte hablan de "cross-cultural," con frecuencia, se están refiriendo a la utilización de códigos de un sistema cultural por practicantes de otro sistema cultural.

*El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo implica la utilización de códigos de varios campos de la cultura de occidente y de la historia de España. Su desciframiento integral supone un lector o espectador familiarizado, por lo menos, con la historia de teatro de occidente, la historia de la pintura, la historia de España de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, la vida de Goya, la pintura y los dibujos de Goya, y la historia de la España contemporánea. Supone además cierta familiarización con la psicología contemporánea, al menos Freud y seguidores. El conocimiento de la pintura de Goya le permitirá aceptar o rechazar la interpretación del autor, el significado de los cuadros o la explicación sugerida por Buero de la significación y origen de ciertas pinturas. La supuesta impotencia del Goya viejo le hará verosímil algunas de las interpretaciones de las pinturas como sublimaciones de la frustración sexual. *El sueño de la razón* puede ser leído sin su interrelación con todos estos espacios culturales y aún comunicar su mensaje: el acosamiento de un artista por parte del poder o del poder real. La competencia del lector o espectador con respecto a la mayor parte de los códigos pertenecientes a los espacios indicados permite disfrutar mejor de los procedimientos, las técnicas dramáticas y teatrales, valorar la originalidad y habilidad técnica del autor y destacar la significación del mensaje en el contexto contemporáneo español.

El análisis de los códigos constituye uno de los aspectos más sugerentes de la interpretación de un texto en relación con el campo de lo social en distintos momentos históricos, por cuanto implica sistemas de competencia cultural de productores y receptores. Cambios significativos en los códigos de los potenciales espectadores contribuye a cambios reveladores en los modos de producción de textos espectaculares. Claudia Villegas-Silva ha sugerido que la intensificación de producciones teatrales multimediales se asocian con la transformación del espectador contemporáneo en virtud del predominio de los medios



de comunicación masiva como condicionante de la competencia cultural del espectador ("Teatro y multimedia").

*Los motivos en el texto dramático y el texto teatral*

El motivo es de los términos provenientes fundamentalmente de los formalistas rusos que alcanzó gran significación y utilidad para el análisis de los textos literarios en el espacio crítico hispanoamericano de orientación estructuralista. La mayor parte de los estudios refieren esta estrategia de análisis a la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp. Propp, sin embargo, no habla de "motivos" sino que de "funciones de los personajes."<sup>4</sup> En un capítulo anterior, hemos mencionado que Etienne Souriau intentó aplicar las ideas de Propp al drama y propuso la existencia de las *funciones dramáticas*. A nuestro juicio, las "funciones" de Propp y Souriau en el fondo, vienen a constituir lo que consideraremos *motivos* dentro de los planteamientos de este capítulo. Hay coincidencia por parte de los estudiosos en considerarlos como "unidades mínimas." El concepto de motivo puede ampliarse y, en algunas ocasiones, es integrable al concepto de ideograma, como explicaremos posteriormente.

Algunas de las caracterizaciones parecen apuntar al tema o al contenido temático del texto. Ducrot/Todorov reconocen la dificultad de su caracterización y, pese a su intento de precisión, su descripción es sumamente confusa:

El término de *motivo* se toma del estudio del folklore, donde tiene, sin embargo, un sentido muy diferente; aquí designará la unidad temática mínima. Casi siempre el motivo coincide con una palabra presente en el texto; pero a veces puede corresponder a una parte (del sentido) de la palabra, es decir, a un *sema*, y otras veces a un sintagma o a una frase donde no figura la palabra mediante la cual designamos el motivo. (257)

Luego apuntan que el motivo debe distinguirse del "tema." Semejante es la confusión y la vaguedad en el *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis, quien define el motivo como "Unidad indescomponible de la intriga cuyo tema constituye una unidad autónoma de la acción" (324). Casi inmediatamente después, al comentar los motivos en el teatro:

<sup>4</sup> Un breve resumen de la utilización del término puede verse en Ducrot/Todorov (254-258).

Sin embargo, el motivo depende del contenido temático, y no es, por esta razón, propiedad de un tipo de personaje, figura o episodio narrativo. Toma las dimensiones más diversas: desde el motivo general de la obra (tema principal que resume la idea de la obra, como el motivo de la venganza en *Hamlet*) hasta el motivo individual de una escena o diálogo. (325)

Sofia Irene Kalinowska describe el motivo:

Es un componente estructural del texto de toda obra literaria. Su componente ideal es un esquema conceptual típico; tiene una naturaleza dinámica; en un motivo concreto se halla constituido por la fusión íntima, es un todo indisociable, de su esquema conceptual (elemento designado) y de su forma verbal (elemento designante). (52)

La misma autora apunta que "gracias a su componente formal, se convierte en el factor capital de la estilización estética de los materiales y de la idea conductora en una estructura artística" (52). Kayser, por su parte, hizo notar "su unidad estructural como situación típica y significativa" (78). Desde este punto de vista resulta fácilmente observable que esta descripción aproxima el "motivo" a las unidades mínimas de los análisis "estructurales" del relato, del texto dramático o la dimensión narrativa de la historia representada, pero no parecería relacionarse con los aspectos visuales de la puesta en escena.<sup>5</sup> Por ello, se hace necesario reconceptualizar el término de manera válida o aplicable a la puesta en escena. Consideramos que, junto al motivo en sentido narrativo estructural, es posible pensarlo como imágenes o sistemas de imágenes recurrentes. Por lo tanto, podemos hablar de motivos en la puesta en escena como imágenes, gestos o secuencias gestuales, escénicos o visuales recurrentes. Este concepto se aproxima a lo que se ha denominado leitmotiv en música y que con este sentido se ha utilizado también en los estudios literarios.<sup>6</sup>

Todo motivo no tiene un valor en sí asignado de antemano, es un esquema conceptual que se carga de contenido en el momento de su actualización. Desde este punto de vista, un motivo es siempre indicio o portador de una concepción de mundo. Función que adquiere su signifi-

<sup>5</sup> Pavis, lo considera sólo en su dimensión narrativa: "A unit of the plot that cannot be broken into smaller units" (*Dictionary of Theatre*, 221).

<sup>6</sup> Pavis, señala: "In literature, it is a group of words, an image, or a form that recurs periodically to announce them or indicate a formal repetition or obsession" (*Dictionary of Theatre*, 196).



cación en cualquier género literario. Por lo tanto, el problema teórico que interesa en este libro es su funcionalidad específica en un texto dramático o teatral. Esta cubre especialmente dos dimensiones. Por una parte, se subordina ideológicamente a la visión de mundo y al mensaje implícito en cada texto. Por otra, su recurrencia dentro de un texto le hace adquirir matices según sea la fase de la acción dramática en que reaparece.

Como indicamos previamente, el motivo es asociable a la expresión ideologema. Este término, acuñado por Kristeva divulgado en el ámbito norteamericano por Jameson, se aproxima bastante a lo que hemos descrito como motivo. Para Jameson, el ideologema se refiere a unidades mínimas del discurso de una clase social: "This larger class discourse can be said to be organized around minimal 'units' which we will call *ideologemes*" (87). Explica más el concepto:

The ideologeme is an amphibious formation, whose essential structural characteristics may be described as its possibility to manifest itself either as a pseudoidea —a conceptual or belief system, an abstract value, an opinion or prejudice— or as a protonarrative, a kind of ultimate class fantasy about the "collective characters" which are the classes in opposition. (*Political*, 87)

Aunque el ideologema se manifiesta en los textos literarios, creemos, que el énfasis está en la descripción de las unidades mínimas de la ideología que sustenta el texto o como manifestaciones de la ideología de un grupo de textos culturales de un período.

Pensamos que el ideologema podría considerarse como una de las plasmaciones de motivos recurrentes en un determinado momento histórico con proyección de su significación ideológica.<sup>7</sup> La recurrencia de ciertos motivos con una misma carga ideológica en un momento histórico permite postular las unidades básicas —no mínimas— de la ideología productora de discursos literarios. El ideologema vendría a ser un motivo básico, recurrente, permeado de contenido ideológico dentro de un discurso cultural, con posibilidad de constituirse en el motivo básico recurrente de una ideología.

El motivo, entendido como unidad y situación, como estrategia de análisis permite el análisis estructural-funcional —función de las partes en el todo— y el análisis ideológico. Este último supone que la situación esquemática se carga de contenido ideológico en su plasmación en un

<sup>7</sup> Una valiosa utilización del concepto de ideologema aplicado a la interpretación de textos teatrales latinoamericanos es la de Geirola, *Teatralidad...*

texto en particular y, a la vez, evidencia la ideología del autor y su grupo social (ideologema).

Kayser señaló la relación entre ciertos motivos y los géneros literarios: "aparte de su concretización, de su carácter trascendente, le pertenece una calidad especial, que favorece su uso en determinados géneros" (*Interpretación*, 78). Frase que puede entenderse como que hay ciertos géneros literarios en los cuales se tiende a usar motivos o como que ciertos motivos aparecen con mayor frecuencia en un determinado género literario. Si se entiende del primer modo, hay que apuntar que los estudios literarios han mostrado precisamente que éstos se actualizan en todos los géneros literarios y que, desde la perspectiva propuesta en este libro, reaparecen o pueden reaparecer en todos los productos culturales.

Un mismo motivo, por lo tanto, puede reaparecer en distintos géneros literarios o productos culturales, pero las funciones específicas en cada uno son diferentes, de acuerdo con el género y el momento histórico en que se actualiza. Todo motivo es funcional a la unidad en que se plasma de acuerdo con la virtud específica del género correspondiente. El motivo *del extraño en el mundo*, por ejemplo, en la lírica puede orientarse hacia la mostración de los sentimientos experimentados por el personaje al adquirir conciencia de su diferente modo de ser. En *la ardiente oscuridad*, hemos sugerido anteriormente, tiene como protagonista a un extraño en el mundo de la escuela de ciegos.

En el caso del texto dramático, el motivo recurrente, naturalmente, se hace tributario del ritmo y distensiones propias del drama. El significado particular de los constituyentes del motivo ha de depender de la interpretación global del texto y de la fase o instancia en que aparece. Semejante es la situación en el texto teatral, aunque en este caso se dilatan las posibilidades de motivos o ideologemas a los constituyentes propios del espectáculo. El motivo *del extraño en el mundo*, por ejemplo, se puede reforzar o evidenciar con los rasgos físicos, modo de vestirse, peinarse, etc. o performativos del personaje, tales como el mantenerse alejado de los otros personajes, centrarse en un espacio del escenario, etc. El ser extraño, naturalmente implica un ser extraño con respecto a lo no extraño, con lo cual el motivo individual abstracto se concreta, actualiza, con contenidos asociables al imaginario social, el mensaje o la ideología sustentadora del espectáculo.

Los motivos cumplen una diversidad de funciones. Algunas de las recurrentes son las siguientes: estructurar el todo o fragmentos del mismo, ser portadores o reveladores de mundo, contribuir o determinar la caracterización de personajes, ser funcionales a la acción dramática, ser funcionales al espectáculo teatral, y revelar el sistema de imágenes del sistema cultural en que se funda el espectáculo.

Hay que observar, sin embargo, que estas funciones no son excluyentes por cuanto lo normal es que un motivo cumpla una o más de estas

funciones. Se trata, por lo tanto, del predominio de una sobre las otras y ello ha de depender del punto de vista o del énfasis al cual se le concede mayor importancia en el análisis.

El motivo de la madre déspota en *La casa de Bernarda Alba*, por una parte, revela la concepción de un núcleo familiar en el que se reprimen los instintos y anulan las individualidades. En la puesta en escena, el motivo se refuerza con gestualidades. Desde este punto de partida, el motivo citado puede proyectarse a la interpretación de un tipo de sociedad controlada por el poder de un individuo, quien utiliza la violencia y su poder para manejar a los miembros del grupo social. El mismo motivo, a la vez, da origen al conflicto y al desplazamiento de la acción dramática. La existencia de la madre déspota y su decisión de imponer su visión de la realidad —Bernarda— provoca la necesidad de rebelarse frente al clima de opresión. El comportamiento de Adela no hubiera sido posible sin la existencia de la madre déspota. Por último, el motivo caracteriza obviamente a Bernarda. Como hemos apuntado anteriormente la plasmación del motivo en un texto condiciona que su funcionalidad y significado estén subordinados a la interpretación del todo. Si el énfasis en la exégesis de *La Casa de Bernarda Alba* está en la sexualidad reprimida, el motivo de la madre déspota tendrá la posibilidad de una explicación psicoanalítica. En cambio, si la obra se entiende como una sociedad en que se impide la manifestación de la individualidad, controlada por la opresión, el motivo adquiere connotaciones histórico-sociales.

En otros textos, en cambio, las funciones de un motivo pueden limitarse a una de las posibilidades mencionadas. En *Bodas de sangre*, el motivo de la *venganza familiar* es importante para caracterizar una sociedad que se rige por códigos de violencia en la cual el honor individual está a la vez condicionado por los actos personales como por el honor familiar. Este motivo, sin embargo, no da origen a la acción dramática. Su aparición anuncia las posibilidades de mayores consecuencias en caso que se produzca un choque entre Leonardo y el Novio, pero no determina ni el nacimiento ni el desarrollo de la acción. En el Tercer Acto, tal vez contribuye parcialmente a la decisión del Novio de perseguir a los que huyen. Es evidente, no obstante, que aun sin el pasado de venganza, hubiese ido tras ellos para castigar la afrenta inmediata, la ofensa personal. El motivo de la venganza prácticamente no ayuda en la caracterización de los personajes. Una excepción parcial podría ser la Madre, quien recuerda las muertes anteriores y teme por el destino de su hijo. Por lo tanto, podría considerarse como caracterizador de la madre y, con ella, del mundo que representa. Desde el punto de vista dramático, su máxima importancia es que actúa a modo de anticipación épica, al anunciar la posibilidad de desgracia y muerte violenta del hijo.

Nos parece importante distinguir a la vez entre motivos básicos y motivos secundarios. El motivo básico es aquel capaz de estructurar la totalidad del mundo o representar el todo del imaginario social (motivo portador de mundo), integrar la totalidad del proceso dramático (motivos de la acción dramática) o el carácter de un personaje. Los motivos secundarios son aquellos tributarios de los básicos. Un motivo básico del mundo en *La Casa de Bernarda Alba* es opresor versus oprimidos. Algunos motivos secundarios desde la misma perspectiva es el de la casa sellada, las hijas encerradas, la sexualidad reprimida. Motivo básico de la acción es el de la hija rebelde. Motivos secundarios de la acción son, por ejemplo, el hombre deseado, la foto sustraída, los celos entre las hermanas, el matrimonio por conveniencia, etc.<sup>8</sup>

Debemos recordar una vez más que no consideramos suficiente la identificación de motivos, sino que lo significativo es su funcionalidad en la estructura dramática o teatral y su capacidad de denotar o definir sintéticamente el imaginario social, con lo cual adquiere la característica y función del ideograma.

#### *De intertextualidad, cruces y apropiaciones culturales*

Los conceptos descritos permiten analizar los textos dramáticos y teatrales también desde la perspectiva de su interrelación con otros textos o sistemas. Este proceso puede cubrir, por lo menos, tres perspectivas significativas: la interrelación del texto con otros textos tanto dentro como fuera de su sistema cultural, la funcionalidad dramática y teatral, y la funcionalidad ideológica.

Hace algunos años se usó con frecuencia el concepto de intertextualidad, el que supone la presencia o utilización de otros textos en el texto analizado. En el presente los estudios interculturales o de cruces culturales enfatizan establecer relaciones entre textos teatrales de distintas culturas. El análisis, sin embargo, no puede ser la simple constatación de la presencia. El establecimiento de la presencia de un texto o ciertos textos puede permitir la inserción del texto dentro de una tradición cultural —un sistema cultural— y a la vez evidenciar la utilización de textos fuera del sistema cultural al cual pertenece el texto. Como hemos señalado, estas dos perspectivas pueden enfatizar la presencia de las culturas dominantes o de los textos canonizados. Aunque esta instancia puede permitir examinar la originalidad y el modo de utilización de la tradición, preferimos proponer una perspectiva funcional a los principios básicos de este libro.

<sup>8</sup> En *Nueva interpretación del texto dramático* llevamos a cabo un análisis detallado del uso de los motivos en *Un niño azul para esa sombra*.

Como todo texto es un proceso de comunicación situada la reaparición o reutilización de un elemento en otro contexto comunicativo implica que ese elemento cumple una función dentro del nuevo proceso comunicativo cuyo sentido se determina por el nuevo contexto histórico y social y el sistema cultural en que se reutiliza. Por ello, su reaparición supone su re-ideologización dentro del nuevo proceso de comunicación. Creemos que el dramaturgo se apropia de elementos de un sistema cultural de manera funcional al mensaje y a la validación cultural de su propio objeto cultural. De ese modo, el análisis debe incluir la funcionalidad dramática e ideológica de las intertextualidades: su funcionalidad en el proceso de la construcción dramática, de qué modo la recurrencia o las transformaciones contribuyen a la eficacia del texto como texto dramático o teatral, y su significación ideológica.

Lo importante, en muchas ocasiones, es preguntarse por qué un determinado texto o un elemento de un texto es reutilizado por otros autores en distintas circunstancias históricas. En términos generales, consideramos que la funcionalidad de estas relaciones se vinculan con las transformaciones políticas y culturales de los sistemas culturales y que, en consecuencia, varían en distintos momentos históricos. Tal es el caso de América Latina, durante el período del siglo XVII o XVIII, cuando el teatro estaba fuertemente impregnado de los rasgos del teatro español de la metrópolis en la misma época. Las relaciones, sin embargo, son complejas y es necesario examinarlas en su historicidad y contextualidad específica, por cuanto los mismos motivos o personajes adquirirían distinta significación cuando se trataba de textos dirigidos a los practicantes de la cultura española o de los espectáculos dirigidos a los practicantes de las culturas indígenas.

Desde el punto de vista de textos individuales, en algunas ocasiones, se trata de la potencialidad de la situación básica de un texto para aplicarse a otras situaciones semejantes en la historia. A nuestro juicio, esta recurrencia se debe en buena parte a que la utilización de un texto clásico, a la vez, por pertenecer a la cultura legitimada en occidente, tiene mayor posibilidad de ser aceptado aún dentro de un sistema político dictatorial. Este es el caso, por ejemplo, de la *Antígona* de Sófocles, cuya motivo estructurante —el ejercicio del poder despótico— se presta a ser representativo de similares situaciones en la historia. Una de las versiones modernas y latinoamericanas del tema es *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez. Para Pedro Bravo Elizondo: “El tema de *Antígona Pérez* es el sacrificio consciente de una vida, en aras de los principios de libertad de un pueblo” (96). Naturalmente este mensaje tenía su sentido para los puertorriqueños. Semejante es el caso de *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro. Pese a su proximidad al texto clásico y la apariencia de no referirse a la situación argentina del llamado “proceso,” el lector o espectador proyecta, no sólo los

argentinismos, a la situación histórica de la cual se iba saliendo en Argentina. La lucha de Antígona por tener derecho a enterrar a su hermano muerto bien se puede interpretar como la queja de las madres de la Plaza de Mayo a tener derecho a encontrar a sus hijos o maridos. Las frases en que se acusa a la violencia del poder político, obviamente, tenían resonancias para los potenciales espectadores argentinos.

Por otra parte, las acusaciones que surgen de estas Antígonas son menos censurables por la autoridad, ya que ellas corresponden a frases emitidas por un personaje ubicado en otro espacio histórico. Sólo el lector cómplice, el lector que entiende el código del silencio frente al poder, proyecta lo dicho para una circunstancia del pasado a un significado del presente.

En esta dimensión, por ejemplo, es sugerente recordar el caso del grupo Serpiente de Luanda, Angola, que representó en el FITEI de 1993 una versión en portugués de *La Isla (A Ilha)* de Athol Fugard, dramaturgo de África del Sur, blanco, con traducción y escenificación de Ademir Ferreira. *La isla* está basada en una historia real acontecida al autor, quien, al preparar una pieza para ser representada en New Brighton —barrio negro de Port Elizabeth— se encontró con que dos de los actores fueron tomados presos como represalia por continuar con los ensayos pese a la prohibición de la policía. La historia se ubica en la prisión de Roben Island y se centra en dos actores negros que ensayan una obra, *O julgamento de Antígona*, para representarla a sus “algozes.” El escenario sumamente simple lleva bien a la imaginación el encierro en una celda, donde los actores se pueden mover casi mínimamente, con lo cual se fuerza a que la actuación de los mismos adquiera más significación en el gesto facial, en los pequeños movimientos e indicios de sentimientos y conductas. Se logró crear bien el ambiente de encierro, las tensiones entre los dos personajes, sus diferencias. Dentro de esta simpleza, el espacio estuvo manejado con eficacia, hasta el extremo de utilizar un poco el espacio de los espectadores para la representación de la escena de Creonte y Antígona, como transformando a los espectadores reales en unos espectadores ficticios: los de la obra que habían preparado. Los dos actores se transformaron en la escena final en que Creonte —como dictador, poseedor de la ley— se enfrenta a Antígona. La calidad humana que impuso el actor a su personaje, anuló totalmente lo aparentemente irrisorio de la larga cabellera rubia, signo externo de su ser Antígona, y la intensidad afectiva que le impuso al parlamento. Un actor negro, representando a una Antígona rubia, peluca con largos cabellos de princesa nórdica, no anuló lo poético y humano de su discurso. El texto cumple la función social y histórica de la denuncia de la segregación racial en África del Sur.

Semejante ha sido la reutilización ideológica de las versiones modernas de *Fuenteovejuna* de Lope. A comienzos de siglo, Antonio

Acevedo Hernández la utilizó como sustrato de la competencia del espectador. Alfonso Sastre, a su vez, utiliza *Fuenteovejuna* en *Tierra Roja*, y Antonio Acevedo Hernández en *La Canción Rota*. Sastre reemplaza los campesinos por mineros y construye un texto de fuerte contenido social contemporáneo.

Los grupos de izquierda en América Latina han tendido a representar el texto original suprimiendo la escena final con los reyes, de este modo legitimando el asesinato y la rebelión popular. Fue el caso de la “versión libre” de Antonio Larreta puesta por el Teatro Popular de Bogotá, dirigida por Jorge A. Triana en los años sesenta. En una representación en 1990 de *Fuenteovejuna* por Teatro Universitario en Español de California State University, Los Angeles, dirigida por Rafael Buñuel el grupo ubicó la historia en un espacio centroamericano y sustituyó la aparición de los reyes por guerrilleros sandinistas quienes apoyan a los campesinos rebeldes e imponen la paz. Esta *Fuenteovejuna* concluye con bailes populares latinoamericanos en los cuales participan los campesinos y los sandinistas, indicio de la unión entre rebeldes y campesinos.

El peligro del análisis intertextual es enfatizar la semejanza entre textos y no cuestionar las diferencias, la significación ideológica de las nuevas versiones, ni su significado para los nuevos destinatarios dentro de los nuevos contextos de comunicación. Preferimos pensar en términos de opciones que se le ofrecen al escritor o productor dentro de un sistema cultural como formas legítimas de comunicarse teatralmente. La opción por una fórmula o sistema es un modo de apropiación que resulta significativa, ya sea por razones de legitimación cultural o político-sociales.

## Capítulo 5

### El lector/espectador como constructor de significados

En este capítulo queremos destacar la función y relevancia del receptor del discurso como factor determinante del sentido que se asigna a un texto cultural. Aunque el emisor del discurso crítico puede considerarse como uno de los receptores no lo consideraremos en forma especial.<sup>1</sup> Nuestro interés está predominantemente en el lector y el espectador. En términos generales la hipótesis es que el emisor del discurso —autor, director o grupo teatral— configura el mensaje con códigos que el receptor puede descifrar. Por lo tanto, el emisor siempre tiene en consideración un receptor o destinatario ideal.

Aunque la intencionalidad “original,” ya del autor/a o del productor, como elemento integrador del texto ha sido negada por algunas tendencias críticas, uno de los supuestos en las estrategias descritas es que el texto es un objeto con sentido. Esto no significa, sin embargo, que sustentemos el principio de que en todo texto haya “una” lectura válida, “una” interpretación posible y que todos los intentos de interpretación son esfuerzos por llegar a ese sentido oculto. Por el contrario, consideramos que todo texto supone la potencialidad de varias lecturas o “interpretaciones,” mediatizadas por la accesibilidad de sus códigos para la competencia del lector o espectador, por sus códigos de lectura y por el contexto del acto comunicativo. La validez de las mismas no emerge de una proximidad o lejanía con respecto a un sentido original, sino de la coherencia y la significación de la propuesta dentro del sistema cultural en que se lleva a cabo la lectura.

El sistema cultural en el cual tienden a insertarse tanto las interpretaciones como los juicios de valor estético ha sido predominantemente la cultura hegemónica de occidente. Dentro de esta perspectiva, una de las convenciones de la lectura de textos es que el autor o productor intentó comunicar algo a sus potenciales destinatarios, utilizando los códigos estéticos de su tiempo y su comunidad cultural. El lector o espectador, por su parte, supone la existencia de un sentido o mensaje y su lectura o interpretación es un acto de construcción de sentido y de valoración, utilizando los materiales proporcionados por el texto, de acuerdo con el concepto del objeto y la función, tanto individual como genérico, dentro de las posibilidades que le permite su competencia cultural.

<sup>1</sup> En *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* hemos analizado el discurso crítico sobre el teatro.

Con frecuencia, la competencia cultural inclina al lector o espectador a insertar al texto dentro de una tradición, asignarle un sentido posible de ser conceptualizado dentro del contexto inmediato de la comunicación y un valor en relación con los textos canónicos dentro de su sistema cultural. El énfasis en el sentido con valor inmediato, probablemente, es más urgente en el espectador que en el lector.

En términos generales, la participación de los códigos culturales y la experiencia del mundo del lector o espectador son instrumentales en la producción y en la interpretación del texto.

#### *El modo de percepción del mundo del texto dramático y del texto teatral*

Al hablar del discurso del dramaturgo ficticio hicimos notar algunos rasgos de la percepción específica del lector dramático. Destacamos especialmente que el lector percibe el mundo dramático como visualizado.

El análisis del inicio de un texto dramático en comparación con su potencial recepción por parte de un espectador en la representación del mismo nos servirá de punto de partida para proponer un aspecto del modo de recepción del mundo por parte del lector de textos dramáticos.

Consideraremos como ejemplo el comienzo de *Petra Regalada* de Antonio Gala.<sup>2</sup> El texto dramático comienza por entregarnos la lista de los personajes, en este caso, sin mayores referencias, excepto los propios nombres, y la descripción del "escenario." Los nombres, sin identificación de funciones, edad, modos de vestirse, rasgos físicos, fuerzan al lector a construir al personaje con la imaginación y de acuerdo con las asociaciones socio-culturales que su competencia cultural le permite.

PETRA  
DON BERNABÉ  
MARIO  
CAMILA

DON MONCHO  
ARÉVALO  
TADEO

La lista de nombres, en un caso extremo de no participación del lector, se constituye sólo en una lista sin connotaciones, a lo más como un indicio del número de personajes que participarán en la acción. Si la competencia del lector supone el conocimiento de los códigos culturales españoles, el sistema cultural secundario en el cual se inserta en principio la lectura de un texto de un escritor español contemporáneo, de esta lista dos nombres parecen denotar personas de edad o de cierta categoría

<sup>2</sup> Citamos por la edición de Phyllis Zatlin Boring. Sobre Gala, ver también la extensa introducción de José Romera Castillo a su edición *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*.

social: Don Moncho y Don Bernabé. Uno parece referirse a un personaje de sectores populares —Petra. Los de Mario, Arévalo, Tadeo y Camila son menos evidentes. En la lectura, se dan todos los personajes a la vez y, como hemos dicho, sin mayores indicaciones. El lector está condicionado por los datos que proporciona el dramaturgo ficticio, sobre los cuales construye con su imaginación y su competencia de la tradición retórica y cultural. En este caso, por ejemplo, un lector muy bien informado puede construir otras dimensiones de los nombres de los personajes. El uso del diminutivo —Moncho— puede implicar una dimensión afectiva o peyorativa. Los nombres de Mario y Camila, a su vez, tienen posibilidades de asociación histórica, aunque no hay indicaciones de las didascalías acerca de sus rasgos físicos.

En la eventual representación teatral, la percepción de los personajes es del todo diferente. El espectador no cuenta con la lista, con los nombres, excepto si se le entrega el programa. Aparecen progresivamente, no se sabe los nombres, pero sí se les identifica perfectamente de modo físico. Tan pronto como entra Petra, por ejemplo, en el escenario, el espectador, sin saber que es Petra, advierte si es joven o de edad, si es morena o rubia, alta, gorda o delgada. El físico de la actriz en la puesta en escena pasa a ser un signo, aunque la puesta en escena específica la puede modificar de acuerdo a las convenciones sociales. En el momento en que habla se la puede caracterizar por su lenguaje, amaneramientos o expresiones. En este caso, la identificación con el nombre —Petra— se llevará a cabo sólo muy posteriormente. Esta observación también vale para los otros personajes. En el texto, no hay indicaciones de cómo visten, por lo tanto en la puesta en escena es el director quien, al decidir los vestuarios, la clase social de los personajes, las potenciales alusiones con materiales visuales, da origen a la percepción del espectador y al posible sentido que éste asignará al espectáculo de acuerdo con su propia competencia cultural.

Con respecto a la descripción del escenario, mientras el espectador ve un espacio con signos e indicios que puede interpretar en conjunto o en detalle, el lector está condicionado por la intervención del dramaturgo ficticio a leer casi exclusivamente la interpretación que éste le asigna.

Un espacio que podría ser la celda prioral de un convento de clausura, construido vagamente a caballo entre el siglo XVI y el XVIII. Pero ahora aparece enmascarado, como un burdel de lujo de principios del XX: terciopelos abullonados rojos, una chaise longue, una mesa de juego, extraños maceteros, una pecera grande, ventanales que dan desde el nivel superior al jardín, un mueble-bar bastante moderno, un gramófono de bocina, una cómoda de panza, floreros, candelabros, una serie de fotografías de caballeros difuntos... Es

decir, el perturbador resultado de una meticulosa y constante decadencia. (186)

El dramaturgo ficticio no sólo descodifica los elementos del escenario sino que además le asigna un significado. Lo esencial del espacio descrito es que es una sala que posee elementos de una celda de convento combinados con otros de burdel. Tal vez, esto es lo que percibiría un espectador. Sobre la base de esta información mínima el espectador tendría que “construir” el significado potencial de los signos, para lo cual —si fuese a llegar a la imagen descrita por el dramaturgo ficticio— necesitaría estar informado sobre la diferencia entre una celda común de convento y la celda del prior, la diferencia entre un convento de clausura y uno de no-clausura, la especificidades arquitectónicas de esta clase de conventos en distintos momentos de la historia o distintos momentos de la historia de la arquitectura religiosa en España. Este espectador, además, tendría que estar informado sobre las peculiaridades del amoblado de los prostíbulos, con lo cual entra en otra zona cultural con su códigos e historia propios. Sin analizar muchos otros aspectos que sugiere el párrafo citado, importa señalar que el espectador del texto teatral *Petra Regalada*, en los primeros minutos de la representación percibiría el espacio de la acción como semi-neutro o tendría que ser un espectador familiarizado con los códigos de varias disciplinas y, a la vez, requeriría de un gran esfuerzo de descodificación cultural para aproximarse a la interpretación que propone el dramaturgo ficticio. A lo cual habría que agregar que, mientras al lector se le entrega el espacio a priori, sin personajes ni acción, el espectador lo recibe junto con la acción y la participación de los personajes. Por lo tanto, en la lectura el espacio se magnifica; mientras que en el espectáculo se fusiona con los otros focos de atención del espectador: personajes, luces, acciones, movimientos, público que ingresa atrasado, etc. La conclusión a la cual llega el dramaturgo ficticio, “el perturbador resultado de una meticulosa y constante decadencia,” no es necesariamente la conclusión del espectador real. En consecuencia, para el lector la frase no es sólo la conclusión de la descripción, funciona a la vez, como anticipación o juicio de valor condicionante. El resto del texto irá confirmando o negando la conclusión con la que se ha comenzado. La primera escena con Petra, Camila, Bernabé, Don Moncho confirma el juicio del dramaturgo y refuerza la lectura del lector; para el espectador en cambio, el lenguaje y el comportamiento de los personajes son indicios nuevos sobre los cuales puede o no puede construir la conclusión de un mundo decadente. Esta opción no le es dada al lector.

El dramaturgo ficticio, al anteponer el nombre del personaje a su parlamento, lo identifica al lector de textos dramáticos. El espectador, en cambio, construye progresivamente no necesariamente asociado a

nombres. Es decir, se ve forzado a ir elaborando la persona del personaje.

El primer párrafo del Acto Primero, sugiere otros aspectos:

PETRA está en un sillón frailerlo un poco en alto, como entronizada, vendados los ojos con un largo pañuelo. Los viejos secretean y se ríen bajito. CAMILA hace juegos con sus naipes y murmura cosas inaudibles, ignorando absolutamente lo que sucede a su alrededor. A una orden de DON MONCHO, ARÉVALO se acerca a PETRA de puntillas y la besa con grandes aspavientos de disimulo. (187)

El lector sabe de inmediato quién está en el sillón, lo que podría ser una hipótesis del espectador que se verá confirmada sólo mucho más tarde. Aunque el espectador tuviese la lista de personajes del programa, por el momento no tiene los datos para poder afirmar que el personaje del sillón es Petra. La información de que algunos personajes son viejos, aparece ahora por primera vez. Para el espectador, son “viejos” sin nombre; para el lector, es un dato que se le proporciona y le ayuda a acotar los nombres, sin cuerpos, que se le dio al principio. Con respecto a Camila, para el lector la situación es semejante a la anterior: se le “muestra” un individuo, el cual puede relacionar con uno de los dos nombres femeninos anunciados previamente. El párrafo muestra a la vez a un personaje que da órdenes y otro que obedece. Esta relación de dominante/ dominado no surgía de la lista de nombres.

En síntesis, el breve análisis del inicio de *Petra Regalada* sugiere que el modo de percepción y la participación del lector de textos dramáticos es diferente del modo de percepción del mundo y la participación del espectador en el texto teatral.

#### *La perspectiva del espectador*

En el caso del espectador del texto teatral, al mismo tiempo que aumentan las posibilidades de perspectivas, disminuyen las “claves” provenientes del texto en sí. El espectador puede estar muy informado del texto teatral, al haber leído el texto dramático, conocer críticas o interpretaciones del espectáculo. Los textos llamados “clásicos,” por ejemplo, implican con frecuencia un conocimiento del texto dramático u otras versiones teatrales del mismo. Por lo tanto, la competencia con respecto a la interpretación y valoración de la puesta en escena específica funciona en relación con la competencia cultural general y específica del espectador. A lo que se une la posición del espectador con respecto a la posición ideológica y el mensaje específico de la puesta en escena en el contexto internacional, nacional o local. En otras palabras, en a

puesta en escena son numerosas las variantes que confluyen o median la experiencia teatral.

En el caso de *Hamlet*, por ejemplo, aunque se conserve fiel al texto de Shakespeare, la variante "situación nacional" puede alterar radicalmente el sentido que construye en él el espectador. Una situación de dictadura o autoritarismo político, por ejemplo, puede condicionar a que la lectura sea predominantemente de denuncia del poder. En un caso de un espacio político democrático, la puesta en escena del texto de Shakespeare puede atenuar o anular la dimensión de autoritarismo y enfatizar las relaciones familiares o las vacilaciones de un adolescente o una interpretación freudiana del comportamiento humano. La puesta en escena puede alterar radicalmente el texto original. En la puesta de *Máquina Hamlet* por el grupo Periférico de Objetos —dirigido por Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y Ana Alvarado— el *Hamlet* de Shakespeare constituye una lejana referencia, ya que su fundamento corresponde al texto de Heiner Müller. El espectáculo visto por mí en Buenos Aires en agosto de 1996, tuvo una interpretación predominantemente de configuración de un mundo de la opresión, representativo de la Argentina del período de la dictadura. El mismo espectáculo visto en Cádiz en octubre de 1997, perdió su referencia concreta a Argentina y se cargó de un contenido de mostración del mundo contemporáneo y el impacto de las grandes internacionales como manipuladores de los seres humanos.<sup>3</sup>

Similar fue mi experiencia con otro grupo teatral que, al igual que Periférico de Objetos, se maneja con actores y muñecos. *Gemelos*, espectáculo de La Troppa, grupo chileno, basado en la novela del mismo nombre de la autora húngara Agata Kristoff, narra la historia de dos huérfanos que llegan a la casa de la abuela en un espacio de guerra. La abuela lleva a cabo un entrenamiento para el dolor y el sufrimiento, proceso en el cual ejerce violencia, crueldad y hace sufrir a los niños. Visto el espectáculo en Chile (1998), se tiende a interpretarlo como indicio de la sociedad chilena del período militar. Visto el mismo espectáculo en Europa (1999), sin embargo, el énfasis se desplaza de lo específico nacional a la situación europea y las asociaciones con la Alemania nazi llegan a ser dominantes.<sup>4</sup>

Semejante es el caso de numerosos textos llamados clásicos que, al ponerse en escena, en contextos dictatoriales adquieren una dimensión de denuncia política que no tienen necesariamente en la lectura. *La Casa*

<sup>3</sup> Periférico de Objetos es un grupo argentino que utiliza en la puesta tanto actores como muñecos. Fundado en 1989.

<sup>4</sup> Sobre este grupo, ver el número 109 (1995) de la revista *Apuntes*.

de *Bernarda Alba* de Federico García Lorca alcanza una recurrente dimensión de denuncia, aunque son numerosas las variantes del sentido de esa denuncia. Las puestas en escena enfatizando o alterando una dimensión focalizan un sentido. En el caso de *La Casa de Bernarda Alba* el grupo español Teatroz presentó una versión de Bernarda representada por un hombre alto y corpulento, con coturnos que lo hacían gigantesco. El espectáculo titulado *Casting* pierde el tono de tragedia del texto original y se convierte en una "comedia musical" precedida de un primer acto cómico en el cual un "director" norteamericano lleva a cabo una selección de actores y actrices para representar una obra de Lorca. Esta representación de Bernarda intensificaba su poder y autoritarismo, especialmente puesta de manifiesto en el físico, la voz y los movimientos del personaje. En otra versión — en el teatro María Guerrero de Madrid en el año 1998 — Bernarda camina como militar. Sin embargo, esto no está dicho por el "hablante dramático" ni el director. No está dado ni explicado al espectador. Fue *mi lectura* de los movimientos de la actriz que, probablemente, otros espectadores pudieron o no interpretar del mismo modo.

Un texto dramático por lo tanto puede adquirir una variedad de sentidos en su puesta, ya sea por las transformaciones del texto en sí, el grupo que lo pone en escena, el director o por los elementos utilizados en la puesta. Sobre la base de estos condicionamientos y mediatizaciones, el espectador le asigna sentido. Como veremos posteriormente, el espectáculo teatral constituye un producto multimedia. Por lo tanto, la competencia del espectador requerida para deconstruir o re-interpretar se amplía considerablemente. De este modo, con frecuencia requiere conocimientos de cine, pintura, música, historia de la cultura visual. Claudia Villegas-Silva ha apuntado, por ejemplo, cómo algunos de los constituyentes del teatro multimedia contemporáneo implican un espectador joven, habituado a técnicas cinematográficas, televisivas y de videos musicales ("Teatro y multimedia"). En este caso, por ejemplo, se incluyen las numerosas connotaciones que, con los tiempos adquieren, los ritmos musicales. En los espectáculos con elementos de identidad nacional, por ejemplo, el uso de música folklórica como fondo conduce a una interpretación folklórica de la identidad nacional. En *Poeta en Nueva York*, del grupo Producciones Imperdibles en 1998, una de las últimas escenas se centra en un relato acompañado de ritmo "rap," lo que asigna al texto una connotación de denuncia y protesta social. Cuando en el texto dramático el elemento musical es mencionado, con frecuencia, el hablante dramático dictamina o explica su sentido.

Un concepto clave es el de mundos posibles, al cual Keir Elam le ha dedicado varias páginas en *Semiotics of Theatre and Drama* (99-111). Su interés primordial apunta a su lógica y ontología. A nosotros nos interesa el concepto en cuanto instrumento que contribuye a la lectura



del texto dramático o la interpretación del texto teatral. Sin definir el concepto de "possible world," Elam destaca un aspecto significativo para la estrategia propuesta en este libro: "The spectator, in other words, is called up to create his own 'worlds' in the course of the representation which may or may not correspond to the course of the events revealed" (Elam, 101). Entenderemos el mundo posible como la imagen del mundo que funciona como referencia al imaginario social del texto o espectáculo y sirve al lector o espectador como medida de lo posible y esperable dentro de la situación y la información proporcionada en el imaginario social fundador del texto. El mundo posible del lector o espectador, en consecuencia, funciona constantemente como validador o invalidador de la "realidad" y verosimilitud del mundo ficticio.

El mundo ficticio dramático con que funciona el lector es continuamente comparado con el *mundo de referencias* del lector. Este es construido sobre la base de situaciones, objetos, personajes, espacios, etc, que provienen tanto de la experiencia real como cultural del autor. Esta doble experiencia constituye el *mundo real posible* y el *mundo cultural posible*, desde los cuales emerge la clave para decidir qué es aceptable como posible o verosímil en el imaginario social del texto. El *mundo de referencias* del lector o espectador se conforma por su experiencia de la realidad (mundo real posible) y su experiencia de las realidades ficticias que le ha proporcionado la literatura o las artes (mundo cultural posible).

Dentro del proceso de construcción del imaginario que lleva a cabo el lector o espectador la verosimilitud de las situaciones y las posibilidades de continuidad de las mismas de acuerdo con cierta coherencia o "logicidad" cumplen una importante función. Esta coherencia y logicidad no se funda predominantemente en las normas proporcionadas por la "realidad" de la experiencia del lector de su mundo "real" sino de la configuración de las opciones que permite la "lógica" de los códigos que el lector/espectador acepta como verosímiles, códigos entre los cuales funciona la competencia cultural y teatral del lector o espectador.

El autor dramático y el director de la puesta en escena construyen sus imaginarios combinando elementos de su mundo real con los del mundo cultural posible dentro de los parámetros que le puede permitir el mundo cultural posible de su lector o espectador ideal o potencial. Precisamente, la coherencia de los sucesos del mundo dramático emerge de las limitaciones que le impone su mundo posible.

Consideramos que la teoría de los mundos posibles imbrica con la teoría de la construcción dramática propuesta en este libro, por cuanto la prognosis del futuro, la tensión hacia el futuro, que supone la construcción dramática se funda, precisamente, en el mundo posible del autor y el mundo posible del lector o espectador. El mundo de referencias del lector cambia con las transformaciones históricas, científicas o

culturales. En consecuencia son distintas para los sujetos de diferentes contextos culturales. El contexto cultural es esencial para la configuración de los mundos posibles. Muchas veces la técnica del suspenso e interés en el proceso dramático surge del contraste entre los mundos posibles de los distintos personajes participando en la acción, frente a los cuales el lector o espectador, a su vez, funciona con su propio mundo real posible.

Un ejemplo interesante y de mucha finura es el de *Compañía* del dramaturgo argentino Eduardo Rovner, en el cual la verosimilitud de la representación depende de las medidas del mundo posible del productor y del espectador. La discrepancia entre la esposa y el esposo frente a la historia acontecida en el parque, surge precisamente de la diferencia entre uno y otro con respecto a sus mundos posibles. Para el esposo, está dentro de su mundo posible la relación entre un hombre y una mujer que no es su esposa sin que esto sea una "traición." También está dentro de su mundo posible el que puedan vivir los tres armónicamente. Dentro del mundo posible de la esposa, próximo al mundo real legal, un hombre vive con una mujer y no debe entrar en aventuras con otras. A la vez, es impensable —no permisible dentro de su mundo posible— que dos mujeres compartan al hombre en el mismo "hogar." Para el lector o espectador, esta disyuntiva se resuelve a un nivel de mundo ficticio posible, con posibilidades de validez o invalidez dentro del mundo real, según sea su posición ideológica o cultural. Es decir, para el lector lo sucedido al esposo es verosímil dentro del mundo ficticio posible del drama. La puesta en escena modifica las posibilidades de los mundos posibles. En el caso de *Compañía*, la que ha tenido mucho éxito como espectáculo en varios países (Argentina, Cuba, Uruguay, por ejemplo), la verosimilitud en parte depende del espacio social en que se ubican a los personajes. Cuando yo la vi en Buenos Aires, en el Teatro Cátulo Castillo, dirigida por Ismael Hase y escenografía de Guillermo de la Torre (julio, 1996), el escenario social no correspondió a mis expectativas y, en el medio muy acomodado en que viven los personajes, dado a entender por los muebles, adornos de la casa, y el nivel cultural de la familia, me pareció menos verosímil que el marido propusiese la vida en común. El director, sin embargo, explica la acumulación de muebles sobre la base de una interpretación que difícilmente surge del texto dramático: "partimos de la situación de un matrimonio que con el paso del tiempo transforma su hogar en una suerte de mausoleo al que sólo le cabe dar marco a la repetición cotidiana en los días tan iguales de la pareja que lo habita" (Programa de mano). A mi juicio, el texto dramático no enfatiza la repetitividad de la vida matrimonial sino la rutina de la vida individual, la que en el texto proviene en gran parte de su trabajo.

El mundo posible del lector o espectador y su competencia cultural son claves para descodificar tanto el imaginario social de un texto como los matices del mismo. La "actualización" la *Celestina* por Alfonso Sastre, por ejemplo, se realiza por medio de la incorporación del humor, la ironía, el distanciamiento. El propio Sastre interpreta su texto en esta dimensión en la entrevista de Caudet, al referirse al modo de representación afirma su ideal: "Haría, pues, una historia de amor con unos amantes más propios de un melodrama de una comedia grotesca..." (59). La comicidad se obtiene por medio de numerosos procedimientos, los cuales implican la utilización de los códigos culturales del lector como elemento de referencia: la participación del "autor" como personaje que contribuye a percibir el texto como texto y no como mimesis, la intertextualidad con textos clásicos, ya sea literarios o de la cultura de occidente, en la cual el conocimiento del texto clásico enfatiza el contraste, la antítesis. Dentro de la gran variedad de textos funcionando como referentes para el humor o la ironía, está la propia obra de Sastre. Es decir, el lector tiene que tener conciencia de su producción teatral anterior para valorar el lenguaje degradado, la inserción de algunos de los temas que hemos comentado previamente. La percepción por parte del lector de esta anomalía literaria, el distanciamiento originado en la participación demiúrgica del "autor," y el condicionamiento físico y biológico conducen a la percepción cómica de los personajes y las situaciones.

La lectura de *La Celestina* de Fernando de Rojas y su conocimiento cabal es esencial para apreciar la ironía, la sátira social y política. Por la comparación o la utilización grotesca o intencionada de los mismos es que el lector puede disfrutar en toda su potencialidad tanto de la gracia como del mensaje del texto. La ironía, la comicidad, el "ser" "tragedia compleja" dependen del tipo de lector o espectador. La eficacia del texto sólo se pone de manifiesto en su plenitud si el lector maneja continuamente el referente literario y de qué modo su transformación sirve de instrumento para conformar la imagen del mundo implícito: el mundo contemporáneo español.

### *Modos de lectura*

Nos parece que es importante apuntar que el análisis del texto, desde la perspectiva del destinatario del texto, puede llevarse a cabo con dos intenciones diferentes: reconstructora o actualizadora. En la primera, el lector o destinatario debe entenderse como un ente histórico coetáneo del autor. La interpretación por lo tanto supone un esfuerzo de reconstruir el sistema cultural dentro del cual se produjo el texto. En la segunda, se prescinde del sentido original y el análisis e interpretación del texto se lleva a cabo sólo con los instrumentos del sistema cultural del nuevo

lector y la funcionalidad dentro de la nueva comunidad cultural. En cuanto a la puesta en escena, la participación del espectador es siempre actualizadora, aunque la propuesta del director sea reconstructora.

El análisis con intencionalidad reconstructiva aspira a reconstruir el horizonte de expectativas del destinatario original por medio del cual sería factible aproximarse al significado del texto en el momento de su producción. En este intento, sin embargo, hay que reconocer que, pese a la intencionalidad reconstructiva, los códigos culturales y la competencia del lector necesariamente interfieren en la aproximación a ese sentido.

La tendencia reconstructora se da en varios teóricos de un sector de la llamada teoría de la recepción o del lector. Algunos por ejemplo, postulan la necesidad de rechazar la concepción de un lector o receptor ahistórico y la imprescindibilidad de concebirlo en un espacio real, dentro de una cultura, una sociedad y una historia (De Marinis, "Theatrical..."). Esta perspectiva privilegia los códigos ideológicos y culturales del destinatario en el momento de la producción como un importante componente de la producción de su significado. La justificación proviene a veces de la condición misma de los objetos culturales. Esta es la línea enfatizada por Eagleton al notar la importancia del modo de producción como conformador del texto, quien apunta que LMP ("literary mode of production") es un constituyente significativo del producto literario en sí (48). En la misma dirección funciona el concepto de "reconstruction of the horizon of expectations," propuesto por Hans Robert Jauss (28).

Desde esta perspectiva, el mensaje es codificado de acuerdo con los códigos teatrales, ideológicos y políticos que constituyen el horizonte de expectativas del destinatario o receptor potencial, dentro del contexto histórico y social, a diversos niveles, del acto de producción del texto. El análisis del texto puede estar orientado, entonces, a descifrar sus constituyentes en función de la reconstrucción del horizonte de expectativas que sirvió de marco de referencias a su producción. Por lo tanto, la estrategia ha de ser partir del análisis de los textos en sí, como signos deícticos.<sup>5</sup>

Hay que observar que en la lectura historicista, reconstructora, el destinatario potencial no es concebido como un "individuo" sino como un sector social o una categoría cultural. Estos grupos humanos conformadores de categorías de productores o espectadores potenciales no están condicionados por el nacimiento o el origen social, sino por una combinación de factores, entre los cuales figuran en un lugar preeminente

<sup>5</sup> Este concepto del texto como signo deíctico está trabajado más extensamente en *Para un modelo de historia del teatro*.

te los instrumentos de cultura o de adoctrinamiento cultural con que cuentan las instituciones.<sup>6</sup>

Una lectura reestructuradora, por lo tanto, implica que en cada análisis tendría que considerarse tanto el grupo productor como el grupo de destinatarios de los textos. Desde este punto de vista, estos factores, por ejemplo, han ido cambiando en América Latina de acuerdo con las transformaciones históricas. El primer teatro hispánico en América Latina fue el producido por los sacerdotes, cuyo destinatario no era el español, culto o inculto, de la época sino los indígenas. El teatro de los Franciscanos constituía en ese momento histórico el discurso teatral hegemónico dirigido a un sector social culturalmente marginal.<sup>7</sup> Los textos teatrales de los comienzos de la Independencia, en cambio, son producidos por los sectores "liberales" cultos y dirigidos a individuos del mismo grupo social y cultural.

El proceso en muchas ocasiones es bastante complejo. El caso del texto prehispánico del *Rabinal Achí* muestra un aspecto posible de esa complejidad. El *Rabinal Achí* es un texto maya conservado en versión del siglo XIX. Para varios críticos e historiadores constituye el primer texto dramático o teatral en América Latina. Ha sido considerado por la mayor parte de los críticos e historiadores como el único remanente de un rico teatro prehispánico. La composición de la obra se ha fijado en la segunda mitad o en las postrimerías del siglo XV, antes de la conquista. Fue denominado *Rabinal Achí* por su descubridor, el abate francés Charles Étienne Brasseur de Bourbourg. Su versión fue publicada en 1862. En Guatemala lo representaban bajo el título de *Xahoh Tun* o *Baile del Tun*.<sup>8</sup> Por lo tanto, se hace necesario pensar en dos instancias contextuales para su potencial lectura reestructuradora. Una, la del período prehispánico; la otra, su significado potencial en el siglo XIX.

Mientras en la primera instancia, hay que entender la representación como afirmación de una cultura legitimada y en el poder; en la segunda,

<sup>6</sup> Nos referimos especialmente a lo que Eagleton incluye como el aparato ideológico funcionando en una determinada sociedad, entre los cuales las instituciones de enseñanza o de divulgación cultural cumplen una importante función. Ver especialmente *Criticism and Ideology*.

<sup>7</sup> Sobre este tema ver Arróniz. Un bien documentado análisis de la utilización conquistadora del teatro de los sacerdotes es el de Ramón Gutiérrez.

<sup>8</sup> Hay varias ediciones. Citamos por la de Francisco Monterde, que incluye profusas y valiosísimas notas. La organización formal es moderna y propia del teatro occidental, lo cual ya en sí representa una falsificación.

se trataría de la afirmación de un grupo social, dominado, despojado de su religión y sistemas de valores en cuanto valores legítimos en la sociedad. En ambos casos, sin embargo se utilizan códigos de teatralidad de la cultura maya-quiché de acuerdo con la percepción de la misma por parte de los productores y funcionales al mensaje específico en los dos contextos extremos mencionados. Digo extremos porque entre las dos opciones planteadas se podrían haber dado matices de significación.

Si se acepta que el llamado *Rabinal* constituía un espectáculo ritual ya sea de carácter cíclico agrario o heroico, el productor del espectáculo correspondería a los sectores en poder, ya sea religiosos o políticos, y la representación habría cumplido una función dentro de la cosmología y creencias en la cultura maya-quiché. Por consiguiente, el espectador real se constituiría por todos los sectores sociales que participaban en las fiestas públicas. Esta es la perspectiva sugerida por la lectura de Ileana Azor, quien afirma:

Por su argumento y estructura, el *Rabinal Achí* es un excepcional exponente de la tradición de las representaciones religiosas de los pueblos americanos, que recogen la historia del sacrificio de un príncipe enemigo. Los sacrificios humanos, que han sido una de las expresiones rituales de los pueblos precolombinos más difundidas por el conquistador, con el objeto de destacar en ellos una actitud herética y canibalesca que justificara a su vez su etnocidio, constituían la temática alrededor de la cual se elaboraron numerosas ejecuciones danzarias y musicales que narraban también, mediante la palabra, la captura de un guerrero enemigo y su sacrificio a los dioses. (16)

Otra lectura posible, en ese contexto original, es considerarlo como un indicio de una sociedad guerrera, agresiva y cruel, capaz de reconocer el valor de los enemigos constituidos por los pueblos vecinos, conquistados o por conquistar, y, a la vez, capaz de sacrificar a los vencidos. La representación cumpliría la función de reforzar la imagen del pueblo dominante.

La ausencia del texto original, sólo permite la interpretación sobre la base del texto recogido en el siglo XIX, lo que abre varias posibilidades. Una es considerarlo como el discurso de un pueblo vencido para unos destinatarios pertenecientes al mismo pueblo vencido. Puede entenderse como un discurso de la añoranza del pasado perdido o como un discurso en el cual el pueblo vencido se autoconstruye o legitima dentro del nuevo contexto.

En esta lectura, por lo tanto, podría verse como un potencial proceso de autoafirmación social en cuanto marginado, ya sea para asegurar la

tradición soterrada y oculta o para salvaguardar la identidad sacrificada por el poder dominante.

La lectura actualizadora, por su parte, prescinde del potencial lector original o de los códigos contemporáneos a la producción del texto, deshistoriza el texto —lo aísla de su contexto histórico— y lo “lee” dentro del espacio cultural y el tiempo del lector o espectador. Naturalmente para esta lectura no importan los códigos del autor o productor original ni de su lector potencial.

La actualizadora implica que casi toda lectura es válida mientras se funcione con principios coherentes y no haya contradicción de interpretación en las diversas partes del texto. Esta lectura, naturalmente, está condicionada a la competencia del lector y la validez de las mismas depende de la autoridad del individuo o del sector cultural al que pertenece el lector dentro de los estamentos que confluyen en la sociedad. Desde esta perspectiva, se hace preciso reconocer la existencia de un grupo cultural que ejerce hegemonía cultural con respecto a otros. Las lecturas de los representantes de la hegemonía cultural tienen mayor posibilidad de aceptarse como lecturas válidas. Generalmente, este lector se constituye a sí mismo en un “lector ideal” otorgador de interpretaciones “verdaderas.” Este sector tiende a proporcionar el modelo con el cual se analizan tanto los textos de su propio sistema como de otros sistemas culturales.

Si tomamos el mismo texto del *Rabinal* se nos ofrecen varias posibilidades, cambiantes con la posición cultural, nacional o ideológica del lector. En los años sesenta y setenta, cuando el llamado “nuevo teatro latinoamericano” (Rizk) proponía la utilización de los discursos teatrales como modos de representación de la historia, textos con raigambre indígena constituían la validación de las culturas y las etnias destruidas por los conquistadores y colonizadores. En el presente, por ejemplo, un simpatizante de la lucha de los indígenas de Chiapas podría considerarlo como representante de una gran cultura del pasado y símbolo de la remanencia de esa cultura. En esta lectura, en cierto modo, se fundaría una justificación de la libertad de los indígenas y su dignidad a nivel nacional e internacional. Pese a las condiciones misérrimas del presente, este texto vendría a ser el símbolo de esa gran cultura del pasado.

Una lectura actualizadora proyecta al lector en el texto. Aunque el autor no la piensa en esos términos, Monterde, sin considerar la inserción del texto en la cultura maya quiché, lo interpreta con sentimientos posrománticos:

Quizá esa inclinación, esa parcialidad se explique no por compasión hacia el vencido --que aquí, en vez de ser débil, es fuerte, valeroso, resuelto--, sino por simpatía natural hacia el infortunado:

aquel a quien la suerte ha vuelto las espaldas, y que a pesar de eso, no se doblega ante el infortunio. (Monterde, XVII)

El mismo Monterde, comenta una situación del texto que va bien con los sentimientos nacionalistas, de identidad nacional y del recuerdo del espacio perdido, que, en los últimos años, se ha intensificado con la literatura del exilio en América Latina:

La emoción que produce la nostalgia; el tono casi elegíaco de la despedida a su tierra que no volverá a ver, y el elogio, también nostálgico, de los bienes ya perdidos; de las cosas que fueron suyas --y aun de los manjares que no podrá volver a probar--, así parecen sugerirlo. Sobre todo, la imponderable sencillez de aquel pasaje cercano al final, en que el guerrero que va a morir sacrificado en un país extraño, se siente inferior a los animales que pueden morir donde han vivido. (XVII)

Dos versiones teatrales contemporáneas del *Rabinal* son actualizadas y hay que entenderlas en su propio contexto: *Los enemigos* de Sergio Magaña y la versión teatral del Instituto de Bellas Artes de México con el mismo nombre.<sup>9</sup>

Con respecto a la de Magaña, corresponde a las tendencias teatrales latinoamericanas de su época y las preocupaciones mexicanas del momento. En los años ochenta en cuanto a la representación del indígena de las culturas pre-hispánicas en América Latina se advierten dos tendencias. Por un lado los remanentes de las tradiciones teatrales latinoamericanas de los setenta en la cual la tendencia dominante era el cuestionamiento social, la relectura de la historia, la mirada hacia el indígena pre-hispánico con simpatía y, simbólicamente, como representante del marginado y el explotado por el poder. Esta tendencia constituía un tipo de teatro histórico —reconstrucción del pasado— que aspiraba a dar otra lectura de la historia, enfatizando los sectores sociales indígenas, sus elementos étnicos y cósmicos. Perspectiva que enfatizaron los intelectuales de izquierda en su esfuerzo por incorporar a los sectores marginados en el proceso de la revolución social.<sup>10</sup> En la práctica, como en el caso de otros dramaturgos del momento, es una visión que incluye

<sup>9</sup> *Los enemigos* de Sergio Magaña fue “Escrito en los años setenta” (Partida) y fue publicado en 1984. La representación del Instituto de la Universidad, dirigida por Lorena Maza es de 1990.

<sup>10</sup> Diferente fue la situación hacia 1992 que motivó a numerosos escritores a re-contar la historia, cada uno de acuerdo con sus propios intereses culturales e ideológicos.

a los sectores indígenas como núcleos de la historia, pero fundada en los principios y los valores de los sectores medios de izquierda. La visión de los indígenas tiende a ser estilizada e idealizada y éstos, en el fondo, aparecen como representantes de la utopía liberal. Este discurso teatral histórico, naturalmente, se preocupaba menos de la reconstrucción arqueológica que de comunicar un mensaje válido para el contexto de la comunicación del discurso. Es decir, constituía un caso de apropiación para la legitimación de un proyecto social.

Dentro de este panorama, la versión de Magaña se corresponde en principio con la reconstrucción de denuncia. Pese a que hay elementos comunes —por ejemplo, la utilización o apropiación de motivos, personajes o imágenes de la tendencia idealizadora del indígena— carece del fuerte contenido ideológico marxista o socialista de los dramaturgos de los sesentas y setenta. Su texto hay que verlo predominantemente en el contexto mexicano de los ochenta, el que incluye las circunstancias específicas —donde ya era evidente el conflicto del poder político con los movimientos campesinos en Chiapas y el cuestionamiento de los dirigentes nacionales. Por otra parte recurren ciertos motivos tradicionales del teatro y cultura mexicanos: la antítesis ricos y pobres, nosotros y ellos —los extranjeros—, el elogio de la naturaleza nacional. La concepción y función de la mujer y el mensaje pacifista, sin embargo, se sustentan en principio transnacionales del momento. El proceso de legitimación teatral dentro de la llamada “alta cultura” determina una mirada europeizada u “orientalizada”—en el sentido acotado por Said—del mundo del *Rabinal*.

Tenía razón Armando Partida al afirmar que: “La propuesta dramática de Magaña resulta del todo clara al no intentar para nada reconstruir el estilo del *Rabinal Achi*. Los recursos retóricos utilizados por éste, al igual que el planteamiento del conflicto central, la estructura dramática y la construcción de personajes son del todo contemporáneos” (111-112). La versión del Instituto de Bellas Artes constituye, por su parte, una doble actualización en cuanto aspira a reconstruir la visualidad de la puesta en escena en el siglo XIX y, en la práctica, actualiza el texto como un texto postmoderno.

En el caso del texto teatral, la estrategia que domina es la actualizadora, no la arqueológica o reconstructora. Aunque evidentemente es factible, lo dominante es la validez y el sentido de la puesta para los espectadores en el momento mismo de la puesta. El análisis de la puesta podría ser reconstructora por parte de historiadores o críticos, pero la puesta en sí es válida para los coetáneos de la puesta. Aún en los casos en que el director lleva a cabo las investigaciones para reproducir la teatralidad o el sentido posible del texto en el pasado, el espectáculo es interpretado como un mensaje válido para los espectadores del presente. Es lo que hemos llamado anteriormente la contextualidad teatral.

## Capítulo 6

### De la estrategia para el análisis del texto dramático

La tendencia a borrar las distinciones entre géneros literarios, aún entre diversas modalidades de objetos culturales, y el reconocer que los rasgos de un género no constituyen esencias del mismo sino convenciones culturales ha conducido, hemos dicho, a prescindir de los análisis genéricos. A nuestro juicio, el análisis de un texto como dramático continúa siendo una instancia significativa por cuanto el hecho innegable es que una larga tradición de occidente, tanto de producción de textos como de análisis teórico o crítico de los mismos ha establecido una serie de normas definitorias, las que con modificaciones a veces sustanciales se han mantenido a lo largo de los siglos. El género no constituye una esencia, pero sí una categoría de codificación cultural. De ese modo, mientras entre los griegos se hablaba de tragedia y comedia y los mismos términos se utilizaban para denominar objetos con rasgos distintos en el renacimiento o en el período de la ilustración, el hecho es que en cada instancia se dan códigos legitimados para cada género. Por ello, el análisis actual debe continuar con las distinciones y aceptar sus variantes históricas. Es necesario tener en cuenta las variantes históricas por cuanto su ceñirse o su desligarse de los códigos hegemónicos de su tiempo es indicio del sentido y significación de ese texto en su contexto cultural o nacional. La utilización de las llamadas “unidades dramáticas,” por ejemplo, no constituye una esencia, pero sí un indicio de una convención legitimada dentro del sistema cultural. Su utilización o rechazo en el siglo XVIII en España representaba dos conceptos de cultura y dos concepciones de proyectos nacionales. Mientras los seguidores se insertaban en la concepción cultural de la ilustración propiciada e impuesta por los Borbones; los “tradicionalistas” defendían la “españolidad” en su forma de continuidad de las formas culturales pre-borbónicas.

Por otra parte, desde el punto de vista histórico no todos los textos dramáticos se escriben para ser representados. Aún más, ha habido períodos en los cuales el “teatro para ser leído” venía a constituir un género en sí, lo que se pone de manifiesto tanto en la estructura de los mismos como en numerosos otros rasgos. En cada instancia histórica, este teatro para ser leído posee sus caracteres genéricamente específicos.

Gran parte de las discusiones con respecto a *La Celestina* de Fernando de Rojas provienen del hecho de no aceptar que en su tiempo no todo texto dramático era representable. En el caso de *La Tragicomedia*

*dia de Calixto y Melibea*. María Rosa Lida de Malkiel ha demostrado su pertenencia a un género teatral: "la comedia humanística."

A comienzos del siglo XX en España, por otra parte, se dio una fuerte producción de textos "teatrales" que no aspiraban a ser representados. Aún más, su libertad y sus características provenían de esa falta de propósito escénico. Se hablaba del "teatro para lectura," espacio en el cual se buscaban las innovaciones teatrales que las condiciones materiales y la marginación con respecto al poder empresarial que producía el teatro de éxito impedían realizar en la práctica escénica. Jesús Rubio Jiménez apunta que:

*El teatro para lectura* fue así defendido como la alternativa a la falta de dignidad artística de los teatros como venía ocurriendo en otros países europeos. Lo hará Pérez Galdós en 1899 cansado de empresas, cómicos y público tras sus primeros estrenos o lo harán mucho más los jóvenes escritores de raigambre simbolista que hicieron suyas muchas de las reflexiones mallarmeanas acerca de la insuficiencia de la representación material, realizando como alternativas propuestas de *teatro ideal*. (18)

Situación semejante se dio en el teatro español del período franquista con el llamado teatro de "underground" en el cual los autores, frente a la imposibilidad de acceso a los escenarios "escribieron" un teatro prácticamente sólo para ser leído.

#### *Los rasgos específicos del texto dramático*

Dentro de la tradición de occidente, el texto dramático ha sido concebido como potencial texto teatral, dando origen a características internas del texto. A esta potencialidad de ser representado y a la presencia dentro del texto dramático de rasgos provenientes de esa potencialidad la hemos denominado *virtualidad teatral* (*Nueva interpretación...*)

La *virtualidad teatral* condiciona el texto dramático con factores no comunes a los otros textos literarios. El autor de dramas con esperanzas de ser representados con frecuencia está condicionado por los directores de teatro, propietarios de lugares públicos, los actores, la clase de público que asiste y paga su entrada, las condiciones materiales de las posibles salas de representación. Todo lo cual, en mayor o menor grado, condiciona el proceso creativo de modo más evidente que en los otros géneros literarios. La virtualidad teatral y la contextualidad teatral pueden determinar rasgos del texto dramático por elementos materiales y tecnológicos de su potencial representación en su época, tales como el tipo de escenario, la clase de iluminación, los edificios teatrales a su

disposición, las tradiciones teatrales, la compañía que podría representarlo, los actores disponibles, la capacidad económica de la compañía. Estos factores condicionantes del texto en su potencial representación teatral dan origen a rasgos tanto en el lenguaje, como los personajes y el mundo configurado.

El texto dramático, en síntesis, posee algunas características que lo hacen ser semejante a la obra teatral y que plantean su posibilidad de representación en un escenario real. Sin embargo, en el drama corresponden sólo a un mundo de ficción que crea el lenguaje.

La virtualidad teatral justifica pensar el texto como construcción de un imaginario en función de imágenes que deben ser desconstruidas por el lector. El texto dramático constituye un discurso en que los signos son verbales, pero involucran una construcción visual imaginaria por parte del lector. Aunque hay quienes piensan que, en realidad, todo texto literario —incluyendo documentos— supone una construcción o percepción visual por parte del lector (Romera Castillo, "Repertorios extraverbales"), es indiscutible que el texto dramático, generalmente, se construye para, por lo menos, generar una visión virtual en la imaginación del lector. En consecuencia, en el texto verbal del texto dramático se encuentran los elementos con capacidad de construir el mundo visualmente.

Dentro de la tradición estructuralista, un tema recurrente fue el de la especificidad de cada género. En *Nueva interpretación y análisis* comentamos extensamente la especificidad de lo dramático. Observamos que aunque lo dramático se ha discutido desde Aristóteles, una de las novedades de los años sesenta fue el fuerte énfasis en definir los tradicionales géneros literarios desde la perspectiva de una concepción idealista del lenguaje. Desde este punto de vista, la dramática correspondería a una de las tres formas genéricas tradicionales, en las cuales el lenguaje cumple una función diferente para realizar sus virtudes específicas.

Bühler, Kayser, Staiger, Martínez y otros caracterizaban el lenguaje del texto dramático como el predominio del discurso apelativo. Desde esta perspectiva, el texto dramático posee una determinada conformación que potencia la existencia y la realización de lo dramático. Los rasgos característicos de un drama se justificarían por su función en la realización de la virtud específica de lo dramático. Observamos, sin embargo, en *Nueva interpretación*, que la virtud específica de lo dramático no debería considerarse como una esencia sino como una potencialidad cuya realización individualizada debe ser considerada de acuerdo con las variantes de códigos culturales y estéticos, la funcionalidad del arte dentro de una comunidad cultural, y la intencionalidad del emisor con respecto a su potencial destinatario.

Dentro de la tradición de occidente, con variantes históricas, lo dramático no se cumple sólo por la clase de lenguaje dominante, ni éste de por sí satisface su realización. Requiere de otros rasgos o elementos que acentúan, disminuyen o anulan su potencialidad dramática.

Algunos teóricos han enfatizado que en el texto dramático es fundamental que el mundo se entrega directamente al lector, sin intermediario, ya que todo intermediario representaría un distanciamiento que repercute en la interrelación lector-mundo imaginario construido. Ello justificaría, en teoría, la ausencia de un narrador.

Si aceptamos, sin embargo, que todos los constituyentes del texto deben ser interpretados, encontramos en el drama otra clase de lenguaje, el de las acotaciones, cuya importancia siempre ha sido considerada secundaria y dirigida exclusivamente a la "representación teatral." La semiótica teatral, sin embargo, le ha concedido una gran importancia. Roman Ingarden denominó al lenguaje de las acotaciones "texto secundario," en oposición al texto principal, correspondiente al discurso de los personajes.<sup>1</sup>

La despreocupación por el estudio del "texto secundario" ha provenido de haber sido considerado sólo como tributario de una obra por realizarse, es decir, recomendaciones para el director teatral o los actores. El analizar su funcionalidad permite postular que el mundo del drama se entrega como *visto en un escenario*. La relación entre el mundo del drama y el lector es "visual." Es decir, mientras el lector de las narraciones es un oyente a quien se le cuenta algo, el del drama es un "espectador" que "ve" el mundo y lo que en él acontece. El lenguaje apelativo constituye sólo el diálogo, el que no proporciona con frecuencia la situación en la cual se produce. Cuando conversan dos personas y no "presenciamos" el diálogo (por ejemplo, en el radioteatro) queda a nuestra imaginación el gesto, el comportamiento, el modo de vestirse, etc. de los dialogantes; también se nos escapa el contorno físico en que se encuentran. El parlamento de los personajes suele tener algunas indicaciones, pero son siempre esquemáticas. La intervención del hablante dramático básico revela la situación y los elementos no lingüísticos del diálogo. Es decir, complementa el lenguaje dramático contribuyendo a la *visualización* del mundo.<sup>2</sup> Su función está en relación directa con la forma como aparece el espacio en el que se ubica la

<sup>1</sup> Es el mismo significado que le asigna Pavis en su *Dictionary of Theatre*.

<sup>2</sup> Se puede establecer una relación entre este hablante y el narrador en la representación de teatro para ciegos, en la cual la narración "visualiza" lo que va aconteciendo en el escenario. Sobre teatro de ciegos ver ADE TEATRO 76 (1999).

acción. El mundo no sólo se visualiza sino que aún más se construye como un escenario imaginario. En consecuencia, el lector-espectador tiene siempre sólo una perspectiva con respecto a ese mundo-escenario. Proponemos, entonces, la existencia de un *discurso del hablante dramático básico* o *discurso del dramaturgo ficticio*. Entendemos este último como el emisor del discurso de las didascalas, al que no hay que confundir con el autor real. Este hablante dramático cumple una importante función, con ciertas semejanzas a un narrador básico de conocimiento limitado en la narrativa. Proporciona información, organiza la entrega del mundo, pero sólo desde cierta perspectiva espacial y con una limitada clase de conocimientos. El lenguaje del hablante dramático básico, a veces, se limita a expresiones como "sale," "entra," etc. En algunos textos, su intervención pasa casi inadvertida. En otros, en cambio, adquiere una dimensión magnificada y, a veces, casi absorbente. Todo parece ser dicho por un personaje que, conocedor de los sucesos y de los personajes, explica y comenta. Casi podría hablarse de un narrador omnisciente. Su función, sin embargo, difiere radicalmente de la de aquél y determina lo que llamamos *virtualidad teatral* del texto dramático.

A la mostración del mundo imaginario como espectáculo denominamos *función primaria* del hablante dramático básico. Las *funciones secundarias* del discurso del hablante dramático corresponderían a una pluralidad de actividades, tales como la caracterización de personajes, la descripción del mundo físico, la enunciación ideológica de comportamientos, etc.

Aunque la historia del discurso dramático no ha estudiado este personaje, su examen diacrónico muestra evidentes cambios en las funciones secundarias.<sup>3</sup> Sus transformaciones son potencialmente reveladoras de variantes en concepción del mundo y en la evolución de las técnicas teatrales o las condiciones materiales del espectáculo teatral. En el texto dramático, sin embargo, todo ello aparece como creación de lenguaje. Tiende a interpretar o explicar el comportamiento de los personajes, da juicios de valor sobre sus actos, todo lo cual, naturalmente, implica una perspectiva ideológica consecuente con los otros aspectos del texto.

Con frecuencia, el hablante dramático o dramaturgo ficticio proporciona una interpretación de los comportamientos futuros del personaje, le da los instrumentos al lector para poder entender adecuadamente el personaje.

<sup>3</sup> Uno de los pocos intentos de estudiarlo son los trabajos de Monique Martínez Thomas. Ver también el sugerente ensayo de Jerelyn Johnson.



Otro rasgo considerado inherente al texto dramático es la acción dramática como fundamento de la construcción dramática. Aunque no es exclusiva de los textos dramáticos, se ha solido considerar como específico del modo de construcción del mundo del texto dramático una manera de organizar los sucesos con capacidad de realización de lo dramático.<sup>4</sup> Desde esta perspectiva, el texto dramático configuraría un mundo que elimina la neutralidad de las situaciones y les proporciona su potencialidad dramática. Los sucesos, motivos, problemas ideológicos, personajes, etc. adquieren una dimensión que hace posible la realización de la virtud específica propia del drama al incorporarse a cierta clase de *construcción* del mundo o disposición de los sucesos. Una situación en sí es siempre neutra en cuanto a lo dramático; sólo su posición y relación respecto a otras permite que adquiera comicidad, tragicidad o, simplemente, dramatismo. Esta especial disposición de las situaciones constituye la *acción dramática*.

La recurrencia del tipo de construcción obliga a considerarla en varios de sus aspectos, por cuanto puede ser un importante aspecto del análisis de la mayor parte de los textos dramáticos y teatrales producidos en la cultura de occidente. Consideramos que, en la práctica, constituye un código cultural que ha perdurado en esta cultura y que, aún en los momentos en que los creadores o productores han buscado negarla, la han considerado como elemento estructural de referencia.

Entendemos la acción dramática —en cuanto eje organizador del mundo— como un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva. Es dinámica por cuanto existe en la medida en que se constituye o se va haciendo y tiende siempre hacia un término. La situación inicial corresponde a un conflicto, al que caracterizamos como una fuerza de voluntad que aspira a su realización y el surgimiento de una fuerza antagonista que de un modo o de otro se opone a la energía generadora de la primera. La acción dramática determina un sistema de disposición de los sucesos que se conforma por una serie de instancias, cuya función se puede, en rasgos generales, anticipar en virtud de los mundos posibles del lector-espectador o su competencia cultural y teatral.

La idea central, que debemos recordar, es que las numerosas situaciones que conforman la acción se agrupan necesariamente en unidades de diversa amplitud, cuya funcionalidad difiere según corresponda a distintos momentos de la construcción dramática.

En principio, toda situación en una obra dramática tiene la posibilidad de crear dramatismo por estar inserta en un mundo con esta

<sup>4</sup> Para un análisis detallado de este tema, ver *Nueva interpretación del texto dramático*.

característica. La práctica muestra que hay algunas situaciones dramáticamente neutras y otras de gran poder de crear tensión. A las primeras denominaremos simplemente *situaciones*, a las segundas *situaciones dramáticas*. El distingo es importante metodológicamente porque sustituye una descripción rígida o estática por un examen funcional e individual del texto. De este modo, el análisis exige elegir o descubrir las situaciones dramáticas porque éstas sirven de elementos ordenadores o aglutinantes. Las situaciones están al servicio de una situación dramática, la que sirve de punto de referencia para establecer “unidades” dentro de la acción.

Mencionamos anteriormente el caso de *La Celestina* de Rojas, la que analizamos hace varios años en sus detalles como construcción dramática. En aquella ocasión afirmamos la acción principal de la *Tragicomedia* se narra claramente en el *argumento* de toda la obra: Calixto se ha enamorado de Melibea y pretende alcanzar sus favores. El obstáculo a este deseo es, en principio, la propia voluntad de la joven. Un esquema general permite captar tres instancias en el proceso que se inicia con la situación descrita: Calixto tiende a cambiar la decisión de Melibea; Calixto y Melibea se unen en el amor; por último, el desenlace funesto de sus relaciones. A la acción que se genera en la voluntad del enamorado la denominamos *amorosa* o, simplemente, el *amor*. Ésta se constituía en la acción principal. Proponíamos que éste coexiste con dos acciones secundarias. La primera acción dramática secundaria —que denominamos *la codicia*— se funda en el propósito de Sempronio de ganar dinero, a cuya voluntad se unen la de Celestina y Pármeno. Su desenlace origina una nueva fuerza cuyo objetivo es vengar la muerte de los cómplices. A ésta la denominamos la *venganza*.

Las dos acciones secundarias son tributarias de la *amorosa*. La mayor parte de los *auctos* presentan el *amor*; pero en varias ocasiones, dos o tres *auctos* parecen desligarse de la acción central. En ese momento, una de las secundarias asume el primer plano. No obstante, su desarrollo conduce a una situación que se vinculará o tendrá importancia en el proceso de la acción amorosa (Villegas, “La estructura dramática de *La Celestina*”).

El análisis de un texto —dramático o teatral— no siempre requiere de la consideración detenida de todas las instancias. El panorama en amplitud, no obstante, ha de permitir la flexibilidad para optar por aquellas dimensiones que pudieran resultar más significantes para el texto que se trabaje.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> En *Nueva interpretación del texto dramático* llevamos a cabo un análisis detallado de la aplicación de esta estrategia a *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y a *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre.

El análisis y la interpretación de los constituyentes no puede realizarse de modo plano y aparentemente objetivo, sino que debe adecuarse a la instancia o fase a la que pertenece el momento o situación que se considera. Una fase o subfase cumple una función y posee un significado distinto según sea la instancia a la cual pertenece. A la vez, la instancia está determinada por el sentido general de la acción. Las situaciones, subfases y fases de la primera instancia, por ejemplo, tienden a culminar con la presentación del conflicto, que viene a ser la situación dramática más relevante. Cada elemento proporciona un antecedente o rasgo de las fuerzas que entran en conflicto y, por supuesto, crea el medio en el cual se va a producir. Semejante es el sistema en la tercera instancia, aunque de manera inversa: cada situación o cambio de dirección entrega un factor o antecedente del triunfo o fracaso de una de las fuerzas, lo que va a permitir el desenlace de la acción.

En cierto modo, Pierre A. Touchard planteó lo que hemos descrito, pero sólo en relación con la estructura formal: la escena como factor del movimiento dramático. Señaló: "En el teatro, siempre espera el espectador que algo ocurra, y por ello la entrada de un nuevo personaje o la salida de uno de los personajes presentes adquieren tal importancia que por sí solas determinan una escena nueva" (36).

Touchard tiene razón al asignar tal importancia a la escena; sin embargo, hay dos aspectos que habría que considerar para pulir su afirmación. En muchas ocasiones no es determinante el matiz que adquiere la acción por el ingreso o ausencia de uno de los personajes. En otras oportunidades, en cambio, se produce un real viraje sin que haya cambio de escena. Aún más, es frecuente que en el interior de una misma escena se origine el desvío y retorno al cauce previamente establecido. Por ello, preferimos hablar en términos más generales y relativos, por cuanto lo determinante es el caso individual. En la práctica, son el espectador o el lector los que asignan función significativa a las situaciones de acuerdo con las expectativas creadas por las situaciones anteriores y el mundo posible del lector/espectador. En el fondo es éste quien reconoce las situaciones que adquieren la condición de "situaciones dramáticas" claves para la construcción dramática antes descrita.

Tanto creadores como críticos coinciden en afirmar la imprescindibilidad del conflicto en la obra dramática. Algunos autores piensan el conflicto dramático como un sistema de oposiciones en que las fuerzas antagónicas son, por ejemplo, verdad ↔ mentira u otras expresiones con contenido moral o ideológico. Es el caso de Raimundo Kupareo quien propone una clasificación de los conflictos dramáticos. A nuestro juicio, es preferible no entender el conflicto como antagonismo de fuerzas abstractas, tales como la virtud, el amor, los ideales, etc. Estas no forman parte del mundo del texto sino como representadas por elementos

concretos de ese mundo. El esquema dinámico se apoya en elementos concretos del mundo. Sólo los personajes tienen existencia capaz de actuar según un acto voluntario. En consecuencia, la situación original del conflicto y su desarrollo sólo puede provenir de los personajes. En el plano ideológico, los factores condicionantes del comportamiento de los personajes son fundamentales. Sin embargo, oposiciones como individuo ↔ sociedad, por ejemplo, son abstracciones que no revelan el proceso dinámico de la acción particularizada ni los efectos de tensión o distensión. En el teatro latinoamericano un motivo recurrente es la antítesis sociedad ↔ individuo. Ideológicamente muestra como la sociedad burguesa tiende a destruir al individuo. El análisis de las causas de la derrota del individuo dentro de la sociedad en uno de los dramas revela la visión de mundo y el mensaje de la obra. Su recurrencia en los imaginarios sociales fundadores de textos de una misma época evidencia la imagen del mundo de un sector social en un determinado momento histórico. Sin embargo, en ninguno de los casos pone de manifiesto la especificidad de la estructura particular de cada texto.

Con frecuencia en la tradición de Occidente, el proceso de la acción dramática en relación con las transformaciones del mundo ficticio tiende a organizarse sobre la base de tres instancias. Generalmente, las obras comienzan con un estado autoritario del mundo armonioso; este mundo experimenta una alteración por la presencia de una fuerza perturbadora; por último, se produce un retorno a la normalidad o se anuncia la continuidad del mundo alterado. El factor perturbador del estado de armonía representa una fuerza social significativa para la imagen de mundo de un momento histórico. La lascivia es la fuerza destructora de la armonía de los pastores en *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña* y otras obras de "villanos" en el siglo XVII. La falta de fe lo es en *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina. El poder del estado destruye la paz familiar y del barrio en *Sempronio*, de Agustín Cuzzani. Por supuesto, la armonía del mundo puede ser falsa o aparente en algunas obras porque se sustenta en valores negativos o falsos, inauténticos, desde la perspectiva de la imagen de mundo que transmite el texto. El examen de los factores que hicieron posible esta transformación del mundo revela la concepción del hombre y del mundo implícita.

En muchas ocasiones resulta sugerente para el análisis la descripción de las situaciones mínimas y su integración y funcionalidad en unidades mayores. Al trazo del esquema que corresponde a una serie de situaciones que culminan en una situación dramática la llamaremos *fase de la acción*; la que, a su vez, se conforma por *subfases*. Las subfases y fases, a su vez, integran unidades menores de las unidades más extensas de la acción que surgen de la descripción más general: fuerzas que entran en conflicto —presentación de las mismas— lucha que se produce entre ellas —desarrollo— y, finalmente, el triunfo o aniquilamiento de una de

las participantes —desenlace. A estas unidades mayores les damos el nombre de *instancias*.

En algunas ocasiones, es el propio autor que, consciente o inconscientemente, hace evidente las fases de la construcción dramática, por medio de la organización formal. Federico García Lorca, por ejemplo, en *Bodas de sangre* divide el primer acto en tres cuadros, cada uno de ellos correspondientes a sendas fases porque cumplen una función dramática en la entrega gradual del conflicto y concluyen con situaciones decisivas en la dirección de ese conflicto.

El acto de voluntad, generador de la acción, implica un proceso previo, cuyo instante final es, precisamente, el acto de voluntad. El conflicto queda del todo configurado una vez que el lector tiene conciencia de cuáles son las fuerzas en pugna y los objetivos que cada una persigue. La presentación, por supuesto, varía en intensidad y extensión de acuerdo con las características y la clase de obra de que se trata. La fórmula más tradicional consiste en una sucesión de fases y subfases que proporcionan progresivamente los integrantes del conflicto. Esto ha llevado a muchos a establecer cierta coincidencia entre la estructura formal y la construcción dramática. La práctica del análisis dramático sugiere que es frecuente encontrar que en los dramas organizados en tres actos, el primero corresponde a la presentación del conflicto; el segundo, al desarrollo del conflicto, y, el tercero, al desenlace. Distinción ya expresa por Lope de Vega en su *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo*.

No siempre es posible encontrar una organización formal que coincida plenamente con la construcción dramática. Hay factores de orden histórico que habría que examinar a este propósito. El teatro clásico francés, por ejemplo, estaba formado por cinco actos. Generalmente, los dos primeros correspondían a la presentación del conflicto. Las teorías de Brecht eliminan la división en actos y la sustituyen por una "épica" en cuadros o, con bastante frecuencia, en dos actos cada uno de los cuales formados por una variedad de cuadros. En este caso, la división en dos actos está más condicionada por la posibilidad de representación y el necesario intermedio que exige la tradición en las representaciones teatrales. En textos teatrales contemporáneos se tiende a eliminar los entre actos, aunque los textos originales así lo establecen. El problema real, sin embargo, es buscar la relación entre la construcción dramática y la organización formal.

La presentación del conflicto, según hemos visto, conduce desde una situación neutra inicial hasta el momento culminante en el que los elementos participantes están plenamente comprometidos y, por lo tanto, se hace indispensable que uno de los opugnantes domine o supere al contrario, lo que conduce, naturalmente, al desenlace. Esta instancia, en consecuencia, corresponde a la serie de esfuerzos que realizan ambas

fuerzas para superar al antagonista. Esta instancia suele ser llamada por la tradición crítica el "nudo." La serie de cambios no es azarosa, sino que posee una orientación bastante definida. Tiende a hacerse cada vez más crítica y como consecuencia, a eliminar las posibilidades de solución. El desarrollo de la acción, normalmente, conduce hacia una reducción de la apertura hacia el desenlace. El movimiento de la acción puede provenir de los esfuerzos de uno de los participantes por superar al contrario o bien de las vacilaciones o debilidades de unos u otros.

Como todas las instancias que hemos distinguido ésta también constituye una unidad en sí. Unidad relativamente independiente. Carece de independencia en cuanto a la totalidad, ya que es tributaria de la acción; es independiente en lo que se refiere a poseer un sentido que tiende a un fin en sí y conformarse por unidades menores que se subordinan a su sentido. Cada una de las fases y subfases del *desarrollo* proporciona un factor conducente al clímax. Cada fase constituye una pequeña unidad que tiene su propia conformación. El paso de una a otra se produce, en este caso, cuando la incorporación de un nuevo elemento cambia la dirección de la acción. Las transformaciones del personaje, la ausencia o presencia de los mismos, nuevas características, rasgos anunciados pero que permanecían en potencia, nuevas situaciones, etc., posibilitan el desplazamiento de una fase a otra. Las subfases y fases pertenecientes a esta instancia se caracterizan por entregar elementos capaces de desviar la orientación. Cada fase muestra la anulación o predominio de una de las fuerzas.

Esta instancia culmina con la situación que hace absolutamente imprescindible e impostergable el desenlace. Suele corresponder a ese instante la máxima tensión —el clímax— no sólo de la instancia sino también de la obra. El procedimiento seguido es de abrir posibilidades de solución sin que se realicen del todo mientras se sigue imponiendo la antisolución.

La tercera y última instancia de la acción dramática deviene del momento de máxima tensión con que termina la segunda. Como las anteriores, conforma una unidad que cumple una función en el todo y, a la vez, posee caracteres especiales provenientes de su relativa independencia. Con respecto a la acción, conduce desde el clímax hasta el desenlace del conflicto planteado o —de modo más general y vago, pero útil en esta oportunidad— hasta el término de la obra.

En algunos dramas, en apariencia, no hay desenlace definitivo, lo que puede llevar a pensar en la ausencia del mismo. De modo general, el desenlace consiste en eliminar el obstáculo o la desaparición o anulación de la energía del protagonista. Este proceso puede darse bruscamente o entregarse mediante una paulatina disminución de la energía o el lento proceso de agotamiento de la fuerza propulsora. No quiere decir que un desenlace abrupto coincida con el término violento de la acción

dramática, por ejemplo, la muerte del protagonista, porque también es posible conducir a la muerte de manera progresiva y gradual.

Como en las instancias anteriores, las fases que la conforman cumplen una función condicionada por el sentido y finalidad de ella. Cada fase del desenlace elimina un aspecto o factor del obstáculo o proporciona energía inusitada a una de las fuerzas.

El autor, al comunicar su mensaje transmite, un imaginario social cuyos sistemas de valores y parámetros sociales corresponden a un proceso de construcción mediatizado por la ideología hegemónica, la función de la literatura y la función del teatro dentro de la comunidad cultural entre cuyos miembros hay afinidades ideológicas y culturales. Este grupo social no es necesariamente la clase social a la cual pertenece el autor. Por ejemplo, un escritor de clase media tiene frente a sí una variedad de posibilidades: representar los valores dominantes en la clase media con los cuales vive, asumir los valores del proletariado o de los grupos económicamente poderosos. Los dramaturgos latinoamericanos reconocidos en los años sesenta, por ejemplo, fueron predominantemente seres de los sectores medios y constituyeron imaginarios sociales en los que se evidencian los males de la sociedad, proclaman la inautenticidad de esos valores o afirman la necesidad de sustituirlos por algunos socialistas.

El examen de la construcción dramática es significativo en cuanto hace evidente la estructura interna del drama, la configuración de las situaciones representadas en el texto teatral, los procedimientos usados para provocar las tensiones y distensiones, los diferentes matices o direcciones de la acción, la funcionalidad dramática de las situaciones y los integrantes del mundo en su interrelación tributaria de la virtud específica del drama. Su descripción e interpretación, a la vez, es imprescindible para comprender ideológicamente el texto analizado. La clave radica en que la evolución del mundo revela el significado implícito o explícito del mundo y la imagen del mundo que subyace en el drama. Un procedimiento práctico eficaz para mostrar esta dimensión de la estructura interna es comparar los estados del mundo durante el proceso dramático y considerar los factores que hacen posible una u otra dirección. Como hemos señalado en un capítulo anterior, el mundo del drama no es estático sino dinámico y cambiante. El conflicto surge precisamente de una alteración de la normalidad real o aparente. El proceso muestra si las fuerzas creadoras del conflicto han sido anuladas o se han impuesto al estado de cosas inicial.

### *Validez y limitaciones del análisis de la construcción dramática*

El análisis de la acción dramática es tan importante de analizar en el texto dramático como en el texto espectacular, de acuerdo con las transformaciones de las imágenes del mundo representadas en uno u otro según los momentos históricos. Lo que cambia no es la estructura sino los signos que evidencian los desplazamientos. Los signos visuales o musicales pueden enfatizar o desplazar el énfasis de algunas fases o subfases con respecto a otras o modificar la percepción del lector al transformarlo en espectador.

El posible énfasis en el análisis de la acción dramática, sin embargo, puede dar origen a algunas dificultades y excesos y hay que tener conciencia de sus limitaciones. Una tendencia frecuente en el análisis estructural después de los años sesenta fue el de la descripción o establecimiento de partes. La preocupación por hacer ciencia y aprehender estructuras condujo a describir las partes del todo, en un esquema semi-matemático o aparentemente geométrico, sin enfatizar la pregunta por el sentido. Otra práctica insatisfactoria para la estrategia propuesta, fue tendencia a la inserción de la estructura descrita dentro de estructuras generales, reduciendo la individualidad del texto y su especificidad en el contexto de la comunicación. Como hemos observado previamente la lectura de la construcción dramática como organizadora del mundo implica una concepción del mundo, cuyos rasgos supone una posibilidad de mundo organizado, un mundo con sentido y en el cual es posible identificar las fuerzas del mal, las que, generalmente, funcionan en una relación binaria del bien y el mal, por ejemplo, y en el cual las fuerzas secundarias son tributarias de este binarismo básico. En consecuencia, los textos cuyos imaginarios sociales no se fundan en esta dualidad, no tienden a organizarse de este modo. Aquí radica, precisamente uno de los problemas que origina el llamado teatro del absurdo o de vanguardia para su análisis desde el punto de vista dramático. La dificultad, no obstante, se resuelve al aprehender la necesaria relación entre configuración del imaginario en el texto y la concepción del mundo o ideología del emisor del discurso.

Las teorías del teatro moderno, especialmente sustentadas en los planteamientos de Brecht cuestionan la esencia del teatro concebido al modo aristotélico. Las teorías de Brecht pretenden sustituir la tensión dramática por el distanciamiento épico. En apariencia, también el teatro del absurdo, con una concepción del mundo enteramente diferente, y las numerosas prácticas escénicas que suelen calificarse de vanguardia parecerían escaparse de las huellas aristotélicas. De este modo, asumir una posición fundada en la *Poética* aristotélica implica la posibilidad de marginar a todos los textos dramáticos no contruidos dentro de la tradición aristotélica.

En el caso de textos de vanguardia, su estaticismo o la estagnación de un conflicto incipiente, los numerosos conflictos ciegos, etc., son síntomas de la especial relación del hombre con el mundo que intentan mostrar sus autores. *Esperando a Godot* de Samuel Beckett presenta a dos personajes que tienen un conato de voluntad: su esperar a Godot. La vana espera configura el mundo cerrado, sin esperanza, del hombre contemporáneo. Estas diferencias con el modo tradicional explican desde la estructura interna del texto y la ya común denominación de “antiteatro,” más bien diríamos, “antidrama,” ya que no apuntan contra lo teatral sino contra la estructura interna del texto dramático de acuerdo con los códigos hegemónicos de la cultura de occidente.

Aunque, en principio, las ideas de Brecht conllevan la posibilidad de negar los planteamientos fundados en la acción dramática, creemos que los textos incluidos en el llamado “teatro épico” conservan los rasgos fundamentales de la descripción dramática. Cambian los procedimientos, pero se mantiene la necesidad de provocar tensión e interés. La diferencia radica en que el teatro épico tiende a crear el interés o la tensión apelando a lo racional y no exclusivamente emocional. Alfonso Sastre, por ejemplo, conserva el triángulo amoroso tradicional de un amante que anhela unirse con la amada en *Ana Kleiber*. El factor distanciador, en este caso, es una fuerza interna en Ana o los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Como se sabe el desenlace —el narrador indica que Ana ha muerto al término de la primera escena— Sastre crea la tensión por medio de un procedimiento épico: la anticipación, que funciona para la totalidad de la historia representada y en numerosas fases y subfases. De este modo, los “narradores” anticipan lo que ha sucedido, pero llevan al lector a preguntarse por el cómo aconteció.<sup>6</sup>

En América Latina se suele considerar a Osvaldo Dragún como uno de los cultivadores del teatro épico. En *Y nos dijeron que éramos inmortales* (1963) encontramos el elemento central de la acción dramática: una fuerza de voluntad que aspira a realizarse. En este caso, Jorge, desengañado y frustrado, busca nuevos valores para orientar su vida, para ello debe liberarse de los valores recibidos, los de la clase social de la que proviene, y sustituirlos por otros auténticos. Uno de estos es la amistad, pero su familia intenta anularlo. Es decir, no hay gran diferencia con el teatro dramático. El análisis técnico, sin embargo, revela un gran número de “procedimientos” brechtianos.

Tampoco suele ser práctico el análisis de la acción dramática en textos espectaculares de las teatralidades religiosas y rituales.

<sup>6</sup> En *Nueva interpretación...* llevo a cabo un detallado análisis estructural dramático de *Ana Kleiber*.

En el caso de América Latina, el predominio de la concepción aristotélica de la estructura dramática ha llevado a que algunos críticos rechacen la existencia del teatro antes de la llegada de los europeos porque los espectáculos no se estructuran en la acción dramática. Al estudiar el teatro prehispánico, por ejemplo, hay quienes al querer legitimar su estudio, arguyen que en esas manifestaciones se dan algunos de los elementos señalados por Aristóteles como esenciales de la tragedia. “Se valen de un recurso básico en el teatro, según Aristóteles, la imitación” apunta Carlos Espinoza Domínguez (“Presencia náhuatl...,” 50). Azor en su excelente libro señala: “Una interpretación clásica, ya hoy totalmente descartada por los estudiosos, insistía en afirmar la ausencia de un teatro anterior a la conquista” (9). Casi a continuación, sin embargo, se refiere a: “una liturgia *predramática* contentiva de una *simiente o embrión dramático*...” (10) [El énfasis es mío]. En la misma página habla de “Estos *predramas* son de muy diversas índole...” (10). Al parecer, lo que les falta para ser “drama” es lo que Aristóteles designó como esencial del drama: “la acción dramática,” ya que ésta “no puede ser analizada con independencia del elemento musical, danzario y ritual de las cuales forma parte indisoluble” (10).

Nuestra posición es que la hipótesis de la acción dramática como eje de la organización del mundo constituye un excelente instrumento de análisis tanto de los textos dramáticos como de los textos teatrales en la mayor parte de los casos y que, aún en aquellas ocasiones en que no proporciona una clave de la organización del mundo puede poner de manifiesto otro sustrato y otra imagen del mundo. La sola comparación entre la “construcción dramática” tradicional —de origen aristotélico— con la de un drama del absurdo, por ejemplo, hace evidente el especial modo de disponer los sucesos y, como consecuencia, la diferente virtud específica a la que aspira y los medios que usa para producir su especial efecto dramático.

La propuesta de la teatralidad social y su representación en prácticas escénicas o espectáculos teatrales lleva a entender las teatralidades religiosas, rituales o políticas como prácticas escénicas con códigos específicos. En general, estas prácticas no se constituyen estructuralmente sobre la base de la acción dramática. Tienen su propio modo de estructuración, el cual se vincula con la función social, ideológica o religiosa del espectáculo. El énfasis en el análisis de la acción dramática, en consecuencia, no es necesariamente un aspecto de la estrategia aplicable a todos los textos teatrales o dramáticos.

Aceptar que la acción dramática como estructurante de textos dramáticos y teatrales corresponde predominantemente a una concepción de la cultura y a un modo de codificación de la cultura dominante de occidente, permite analizar como fenómeno teatral las ritualidades prehispánicas, por ejemplo, sin necesidad de aplicar los conceptos aristotélicos.

cos, y, en principio, desde su propio sistema de valores, imaginarios sociales o fundamentos religiosos. A la vez, los principios asociados a la teatralidad permiten relacionar estas construcciones teatrales con los sistemas de imágenes dominantes en cada cultura o con las raíces culturales de la celebración.



“Auto de fe” pintura de Pedro Berruguete

La pintura ha tendido a examinarse en función de las corrientes artísticas evidenciables en su modo de representación de la realidad y las técnicas pictóricas empleadas. Poca importancia se le ha dado a la teatralidad construida en el espacio pictórico y el cuadro como medio de legitimación de imaginarios o comportamientos sociales. El “Auto de fe” teatraliza, naturaliza y legitima visualmente tanto la práctica inquisitorial como sus participantes.

## Capítulo 7

### La configuración del mundo en el texto espectacular: la puesta en escena

Mientras el texto dramático provee al lector todos los materiales por medio de la palabra y la imaginación del lector, el texto espectacular es aprehendido predominantemente por los sentidos de la vista y el oído. La competencia cultural y teatral implica la capacidad de asignar sentido a los objetos que se le presentan en el escenario en el contexto que le permite o fuerza el espacio escénico en que se lleva a cabo la puesta en escena. Implica a la vez un espectador que espera satisfacer expectativas, las cuales cubren una amplia gama de aspectos, desde el conocimiento o desconocimiento del autor del texto, el director del espectáculo, las informaciones proporcionadas por la prensa escrita o hablada hasta el conocimiento de las circunstancias históricas en que se produce la puesta.<sup>1</sup>

#### *La materialidad de la puesta en escena*

Aunque pocas veces se le da importancia y hay pocos estudios sobre la interrelación tecnología de la época y la producción teatral, la producción del texto espectacular está en íntima relación con las tecnologías asequibles y estéticamente legitimadas dentro del sistema cultural en el que se produce el espectáculo. Esslin pareciera pensar que esta interrelación es una condición moderna: "The rise of the modern director is closely connected with the recognition of the potential of modern technology (hydraulics, electric lightning) to shape the performance space" (72). A nuestro juicio, la tecnología siempre ha sido un factor condicionante de las características de los textos dramáticos y teatrales. En el teatro griego clásico, la transmisión acústica en un espacio abierto recurrió a la tecnología de la época: la máscara con apertura que funcionaba como megáfono y la construcción arquitectónica que transmitía el sonido a gran distancia. Las transformaciones tecnológicas originan cambios en las culturas, pero la utilización de las mismas para la producción de objetos "artísticos" y culturales está mediatizada por su legitimación dentro del sistema y son funcionales a la intencionalidad o legitimación de los discursos teatrales. Por otra

---

<sup>1</sup> Una sugerente lista de aspectos es señalada por Patrice Pavis en *L'analyse des spectacles*, especialmente en el capítulo 2.



parte, las transformaciones de las tecnologías o de los fundamentos de un sistema cultural producen alteraciones en la legitimación de tecnologías aceptables en el contexto de la comunicación en que se produce la puesta en escena.

Esta interrelación conlleva la posibilidad de condicionar las teatralidades sociales y las teatralidades "estéticas" legitimadas con las transformaciones tecnológicas y su utilización por los poderes culturales. Todo lo cual produce transformaciones en el texto y la teatralidad legitimada en el teatro de una época, de un período o de un sistema o subsistema cultural.

Esta perspectiva inserta al teatro como institución y práctica discursiva en un punto de referencia significativo en las transformaciones históricas y sociales. Un ejemplo sugerente es el de los cambios en la arquitectura y los avances tecnológicos que hicieron posible los cambios en la arquitectura del edificio teatral o el espacio donde se construía el escenario teatral. Carlson, por ejemplo, recordando a Foucault, apunta que "the theatre played a crucial role in the transition between medieval and baroque concepts of urban organization" (23). Luego lo relaciona con los procesos de legitimación, al citar Lavedan: "Theatrical decor would have its effect on urban decor, while scenography was born from the treatises on perspective" (Lavedan, I: 27, citado por Carlson, 23).

La perspectiva pictórica es producto de un descubrimiento matemático.<sup>2</sup> La perspectiva pictórica ("vanishing point") no se utilizó porque representaba un "progreso," sino porque correspondía a una nueva concepción de la realidad y de la sociedad y representó una legitimación de nuevos sectores sociales al poder. Así como en pintura la perspectiva pictórica alteró los modos de representación de la realidad, en el espectáculo teatral modificó las relaciones del actor con la escenografía, ahora pintada con perspectiva creando el problema de que los desplazamientos del personaje en el escenario con el trasfondo pintado establecía proporciones diferentes en las distintas distancias del personaje con lo pintado.<sup>3</sup>

En la historia del teatro, por otra parte, hay ciertos géneros o modalidades teatrales históricamente dependientes de las tecnologías de su tiempo. En el caso del teatro "clásico" español,<sup>4</sup> mientras la

<sup>2</sup> "Fue Brunelleschi quien proporcionó a los artistas los medios matemáticos de resolver este problema..." (Gombrich, 177).

<sup>3</sup> Ver *Primer Acto* 269 (1997) dedicado a la escenografía.

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo, Luciano García Lorenzo y J. E. Varey.

"comedia" no requería de una nueva tecnología y el discurso verbal era el sustituto de las didascalias, los autosacramentales y el llamado "teatro de palacio" requerían del uso de una avanzada tecnología, en cuanto construcción del escenario y el manejo de elementos tecnológicos como parte del espectáculo.

La existencia de una tecnología, sin embargo, no significa que se utilice de inmediato en las producciones teatrales. Es necesario un proceso de legitimación estética. Aunque la pirotecnia, por ejemplo, ha sido parte de la teatralidad social de las celebraciones en varias culturas, se ha desarrollado como teatro legitimado en los últimos años y, en la actualidad, constituye prácticamente un género dentro del teatro de calle.<sup>5</sup> En el período colonial en América Latina, la pirotecnia era una de las formas de celebración de las fiestas y ceremonias públicas.<sup>6</sup>

Sería imposible negar la trascendencia de la electricidad como factor determinante de un modo de producción teatral (Penzel). Desde la existencia de las salas cerradas, por lo tanto en necesidad de iluminación, el desplazamiento de velas o velones para iluminar la sala a unas bombillas eléctricas tiene que haber sido abismante. La luz eléctrica dio origen a una nueva modalidad de representación teatral.

Los usos de videos, las escenas colgantes, las transformaciones de la iluminación, los regadíos en el escenario, los cambios de escenarios, la tecnología del sonido, son componentes determinantes de los discursos teatrales postmodernos. Una de las prácticas teatrales muy en boga en el teatro de mujeres y en el teatro latino en los Estados Unidos ha sido el "performance," cuyos códigos requieren de la tecnología contemporánea, por cuanto utiliza videos, proyecciones, parlantes, juegos de luces.

Los monitores de televisión fueron usados hace algunos años como las innovaciones que traían los "performance" o las "instalaciones" teatrales. En los últimos años, aún el teatro que no aspira a ser de vanguardia en lo tecnológico, usa con naturalidad monitores de televisión en el escenario o dentro de la sala teatral con diferentes funciones.

<sup>5</sup> Ver el interesante ensayo de David Wiles. Para una historia de los fuegos artificiales, ver Brock.

<sup>6</sup> Azparren cita una celebración pública del siglo XVIII en Venezuela en la cual se menciona los fuegos artificiales como parte de la teatralidad del espectáculo: "Siguióse luego la noche, y fueron tantas las luminarias, antorchas y fuegos artificiales que en la ciudad se encendieron, que aseguraron los más ancianos que nunca se había visto igual lucimiento ni mayor unión de ánimas para emprender con desprecio de costos y gastos todo lo que conducía a hacer más célebre y regocijada la noche" (113).

Recientemente, algunos teóricos han venido a señalar que el teatro —especialmente el llamado postmoderno— es un producto cultural multidisciplinario y multimedia. El teatro como producción multicultural y como producto visual multidisciplinario, a nuestro juicio, es un proceso recurrente en la historia. Lo que ha cambiado son las tecnologías utilizadas en cada ocasión.

Esta interrelación hace indispensable que, al estudiar, la puesta en escena real o virtual se expliquen las interrelaciones entre la producción cultural teatro con las transformaciones tecnológicas. Estas contribuyen o están al servicio de la comunicación del mensaje y se relacionan o vinculan, con el sistema cultural y su legitimación social.

La sala de espectáculos como objeto material e ideológico de una u otra manera contribuye a la producción del espectáculo y le da específico sentido al mismo. La sala, en muchos casos, determina las expectativas del espectador. Sus condiciones materiales, además, influyen en el modo de producción y percepción del espectáculo.<sup>7</sup>

Carlson aún indica: "Merely establishing the exact physical location of a historic theatre, though this is often no small task, is of course only the first step in analysis. Then comes the usually much more difficult task of gaining some understanding of the cultural and social significance of that location" (10). La sala en sí suele ser un signo. Marvin Carlson ha estudiado la semiología de la arquitectura teatral. En el primer capítulo, observa las transformaciones del espacio teatral y las interrelaciones entre este espacio y los poderes sociales, políticos y culturales. Dentro de esta perspectiva, los teatros nacionales de los distintos países de América Latina constituyen un signo de un momento histórico, del triunfo de un grupo social e imposición de un sistema de valores tanto ideológicos como culturales. La teatralidad exterior e interior de los teatros nacionales constituye uno de los mejores indicios de una ideología. Con frecuencia, implican la visualización de una política nacional con respecto a la cultura y el teatro.

Juan Aguilera Sastre caracteriza indirectamente, lo que significa un "teatro nacional": "Subvencionado por los poderes públicos y concebido como modelo de actuación en materia artística de tanta proyección social, a la vez que salvaguarda de la tradición dramática patria..." (305).

Un interesante y sugerente estudio en esta dirección es la interpretación del Teatro Nacional de Costa Rica en San José de Álvaro Quesada Soto. Quesada afirma que en las últimas décadas del siglo XIX la oligarquía cafetelera costarricense había triunfado en obtener la posición dominante dentro del país. En su esfuerzo de consolidar su posición hizo uso de una serie de aparatos ideológicos —leyes, educación, familia,

<sup>7</sup> Una buena y sintética introducción al tema tanto desde el punto de vista histórico como de conceptos básicos es el de José Antonio Gómez.

cultura, etc.— para configurar un estado nacional tributario de sus intereses y de acuerdo con los sistemas de valores que ella defendía.

Dentro de este cuadro político cultural, Quesada inicia su ensayo afirmando:

En más de un sentido el Teatro Nacional, el más importante monumento arquitectónico del país, puede ser visto como expresión simbólica de los sueños, anhelos y representaciones ideológicas de la época en que se consolida un primer modelo de *cultura nacional* costarricense. (66)

El ensayo enfatiza el esfuerzo de la oligarquía cafetelera por imponer un concepto de estado nacional y de una cultura nacional. Esta última es entendida predominantemente de acuerdo con ciertos modelos canónicos de cultura impuestos como valores universales por las metrópolis extranjeras (europeas en un principio, estadounidenses más tarde). Quesada también apunta que la construcción del Teatro Nacional a la vez coincide con la "época eufórica de consolidación del Estado liberal oligárquico, con los inicios de la transformación del aldeano San José en incipiente urbe burguesa, y con el esfuerzo por fundar una 'cultura nacional'" (11).

Quesada cita un artículo de Jenaro Cardona aparecido en *La Prensa Libre* en 1890 que revela bien el sentido social de la construcción en cuanto lugar de cultura y buenas costumbres. La utilización del mismo fue más allá de la representación de obras de teatro, por cuanto incluyó todas las artes escénicas valoradas por la alta burguesía costarricense de la época. El ensayo de Jiménez ("El Teatro Nacional") enfatiza una dirección semejante, estableciendo las relaciones entre la política de la clase dirigente y del presidente con la construcción, inauguración y tipos de obras presentadas.

Ni Quesada ni Jiménez analizan la relación entre la arquitectura, la distribución de palcos y del público, los adornos —pinturas, las escaleras de mármol, los relieves, las balaustradas, columnas y pinturas, por ejemplo— con las raíces de la cultura modelo, la consiguiente identificación de la "alta cultura" costarricense en el momento con la tradición cultural del occidente europeo.

El ejemplo del Teatro Nacional de Costa Rica es un caso en que la construcción del edificio y su modo de utilización evidencian el proceso de auto-legitimación política de un grupo nacional, el que —al alcanzar el poder— construye monumentos que justifican y legitiman su ascenso al poder. La construcción del edificio, sin embargo, es sólo una instancia, ya que la utilización del mismo —generalmente dependiente de la autorización de funcionarios relacionados con el poder político— no hace sino confirmar que la "alta cultura" teatral es sinónimo de

legitimación política dentro de amplios y variados sectores oligárquicos latinoamericanos.

El Teatro María Guerrero en Madrid, España, el cual por su asociación con el Ministerio de Cultura, constituye una especie de teatro oficial. Por lo tanto, la selección de las obras representadas es un indicio de reconocimiento oficial. De este modo, la puesta de García Lorca o Valle-Inclán con el regreso de la democracia en España fueron puestas simbólicas de que la cultura oficial española reconocía a dos dramaturgos marginados o casi marginados de la cultura española oficial durante el período franquista.

Esta interrelación entre edificio teatral y política origina que cambios en la política nacional da origen a cambios en el simbolismo de las obras representadas en él. Como siempre, esta interrelación no es sólo de nuestro tiempo sino que la identificación de salas con movimientos culturales o ideológicos es de todos los tiempos.

Las salas, por otro lado, tienen distintas características físicas, lo que permite o no la representación de ciertos espectáculos o condicionan la posición y la mirada de los espectadores. Este aspecto conduce a examinar la distribución de espacios dentro del teatro, lo que a veces se debe a factores económicos y otros a posiciones políticas, ideológicas o culturales. En el siglo XVIII, por ejemplo, la norma oficial establecía la separación entre hombres y mujeres en el teatro, lo que, según las crónicas y sátiras de la época, originaba conversaciones de alto volumen entre un sector y otro. En la misma época, la curiosa expresión "degolladero" para designar la separación entre "patio" y escenario es un buen indicio de las incomodidades de cierto sector del público.

En el período actual, hay quienes proponen salas multifuncionales, en las cuales se puedan exhibir películas, presentar obras de teatro o cantantes o grupos de atracción popular, con el fin de "maximizar" económicamente su utilización.

El éxito o fracaso de muchos textos teatrales se debe en ocasiones a las condiciones de la sala donde se llevó a cabo la representación.

#### *Las expectativas del espectador y los determinantes de la puesta en escena*

El espectador que asiste al teatro, como observamos al referirnos al espectador como constructor de sentido, no constituye una "tabla rasa." Por el contrario, la selección misma del espectáculo es indicio de su sistema de preferencias, su competencia teatral y sus expectativas. Por ello es importante considerar algunos constituyentes que determinan la puesta o condicionan la recepción del espectáculo por parte del espectador.

Factor clave es el director. En una entrevista publicada en *El Mercurio Electrónico*, el dramaturgo chileno Juan Radrigán comentaba

en broma a propósito del director de la puesta: "Los directores están acostumbrados a cortar, a cambiar. Tienen como un complejo de dramaturgo. Yo estaba preparado para una terrible lucha con Alfredo." Esta frase es un buen indicio de un importante aspecto de la puesta en escena: el director. Con frecuencia, las expectativas del espectador con respecto a un espectáculo dependen de su información con respecto a quién la dirige. De este modo, se crean expectativas que el espectáculo debe satisfacer para su aceptación por parte del espectador. En el caso del teatro mexicano de los años setenta y ochenta, el asistir a un espectáculo dirigido por Luis de Tavira, por ejemplo, implicaba esperar una puesta en escena "postmoderna" o altamente innovadora. Todo era posible en un espectáculo dirigido por Tavira. En el caso de España, las obras dirigidas por Albert Boadella y su trabajo con el grupo Els Joglars, Barcelona, hacen esperar grandes innovaciones y fuerte utilización de elementos visuales. César Brie, director del Teatro de los Andes, de Bolivia, se ha establecido a sí mismo como un director de una estética definida y le ha dado visibilidad a su grupo como representativo de esa estética.

En Chile actual, un espectáculo dirigido por Ramón Griffero supone que se utilizará un buen número de elementos visuales. A su proceso lo denomina "cinematización de la escena," la que explica como "extraer de la narrativa espacial del cine, formas, códigos, planos que se incorporan a la escritura teatral tanto como a la puesta en escena."<sup>8</sup> La poética de Griffero fue ya evidente en *Cinema Utopía* (1985 y 2000) en la cual no sólo recurren motivos cinematográficos sino que además, el espectáculo mismo, funciona en un doble nivel: espectadores sentados en una sala de cine que ven en el escenario una representación actuada y vista como si fuese una proyección cinematográfica, la cual se sustituye en ocasiones con fragmentos de películas de la época. En uno de sus espectáculos, *Brunch. Desayuno al mediodía* (1999), el trabajo de la escenografía y el manejo de una serie de espejos y paredes de vidrio en el escenario originaba distintas miradas para la realidad representada, de modo que, en ciertos momentos, los personajes eran vistos desde varias perspectivas. En la descripción del autor: "Sobre la escenografía, el dramaturgo advierte que 'visualmente es bien fuerte, tiene una fuerza teatral o una magia que le cambia al espectador los planos o los encuadres.' 'Hay un juego con la poesía del espacio -añade- en el que el público será llevado a diferentes dimensiones espaciales a través de una técnica escenográfica difícil de revelar.'" ([www.uchile/facultades/ artes/ teatro\\_nacional/brunch.htm](http://www.uchile/facultades/artes/teatro_nacional/brunch.htm)). [Ver fotos página 137]

<sup>8</sup> De "Glosario grifferiano," incluido en el programa de mano *Almuerzo de mediodía. BRUNCH* (agosto, 1999).

Aún más importante en el período de la post-dictadura en Chile es el caso del director Andrés Pérez que ha transformado no sólo las modalidades y técnicas de las puestas en escenas sino que además ha determinado un modo de leer la historia nacional, dando origen a numerosas piezas que siguen su puesta en escena de lo nacional. El caso más notable es del espectáculo *El desquite*, del cual se ha hecho una película en 1999.<sup>9</sup> En Argentina, Ricardo Bartís ha elaborado una modalidad de hacer teatro que hace esperar de sus puestas una serie de características.

Con frecuencia, el director establece o determina los códigos teatrales utilizados en la puesta. Ejemplos notables en este sentido son los casos de directores invitados a dirigir grupos, con lo que se establece que la prioridad de la puesta es “la mano” del director. Cuando estos invitados son extranjeros, hay ocasiones en que esta mano aún parece dirigir la mirada sobre la propia realidad que circunda al grupo. Es el caso de algunos grupos teatrales en lengua portuguesa de las ex-colonias portuguesas, dirigidos por directores europeos, en los cuales se hace difícil discernir si la mirada sobre el espacio nacional es de los propios nacionales o es la del “otro” europeo que ve a África como fue vista por el colonizador del siglo XIX o el cine norteamericano y europeo.

La versión *Los enemigos* del Instituto Nacional de Bellas Artes —dirigida por Lorena Maza y realizada por un equipo integrado por Luis de Tavira, David Olguín, Tolita Figueroa y Lorena Maza en la ciudad de México en 1990—<sup>10</sup> ofrece la situación en que la intención de los realizadores determina toda la puesta y la mirada sobre el indígena. En el Programa distribuido con la puesta, los productores explican la intención con que la llevaron a cabo y sugerida en el subtítulo de la producción: “La invención de América.” Al explicar las intenciones, David Olguín se refiere a la “estética del exotismo” (Said). Olguín afirma que la “Invención de América” significaba “convertir el espectáculo en un oratorio cuya estética reflejara la perspectiva de un grupo de españoles del siglo XVIII que presenciaban, en medio de un ágape, una curiosa representación ‘prehispánica’” (13). Recuerda, además, que examinaron grabados europeos del siglo XIX y descubrieron “la imagen visual de una invención” (13), en la que la los grabados integran imágenes con que el europeo construyó la supuesta realidad de América

<sup>9</sup> Sobre *El desquite* y la estética de Andrés Pérez, ver Alicia del Campo.

<sup>10</sup> Luis de Tavira es un director que se ha caracterizado por sus atrevidas e imaginativas puestas en escena. Algunos estudiosos lo consideran el director más importante de la postmodernidad teatral en México.

Latina.<sup>11</sup> Esta intención de reproducir la “invención de América” por los artistas gráficos del siglo XIX por medio de un espectáculo teatral y las preferencias postmodernas del grupo explican las anacronías, la gestualidad y la vestimenta de los personajes. De este modo, el espectador potencial ideal requiere de una competencia cultural generalmente asociada a la llamada cultura de elite occidental a la vez que familiaridad con imágenes culturales producidas por el arte occidental, el cine y la televisión.<sup>12</sup> Creemos, sin embargo, que la construcción visual del pasado indígena que lleva a cabo el espectáculo en vez de desconstruir la mirada europea la enfatiza, la confirma y la refuerza al estetizarla con nuevos medios, nuevos sistemas de imágenes propios de la competencia cultural de un espectador de la llamada alta cultura o, por lo menos, familiarizado con imágenes de la cultura de elite.

Tanto en España como en América Latina, además, hay directores que se autoidentifican con “escuelas” de dirección y sus espectáculos calzan dentro de las modalidades definidas. De este modo, en el período contemporáneo, hay directores discípulos de Stanislavski, Grotowski, Barba, como en el pasado los que seguían a Brecht o Boal.

La mirada del director, en consecuencia, es muy importante para las modalidades de la puesta en escena, pero también actúa como factor en la mirada del espectador.

<sup>11</sup> Aunque no es el tema de este libro, hay que destacar que con frecuencia los propios artistas latinoamericanos en su necesidad de legitimar su propio discurso han re-presentado la América Latina de la mirada de la invención europea, América Latina como diferente o exótica. con lo cual se han ganado la aprobación “estética” del discurso europeo. Resulta sugerente aplicar esta perspectiva al éxito de la corriente denominada “realismo mágico.” Creemos que el “realismo mágico” es la reafirmación de América Latina como exótica.

<sup>12</sup> Una estrategia de interpretación que no trabajaremos en estas páginas y que ilumina numerosos aspectos de esta versión es la de los estudios coloniales. En el ensayo “Intertextualidad y cuestionamiento de la historia en la puesta en escena de *Los enemigos*, escrito para uno de mis cursos en la Universidad de California, Irvine,” Francisco Iñíguez, de origen mexicano, por ejemplo, apuntaba la relación de servilismo del indígena que sirve de ayudante del Abate, limpiando las brochas o haciendo lo manual y siempre en una actitud de servilismo. Iñíguez hacía notar que la primera escena le recordaba la similitud con la historia de Cortés y La Malinche, en cuanto a la conversación del sacerdote con los principales del pueblo: “entre ellos estará Colach, que en su trabajo de traductor tiene resonancias de la Malinche.” Agregaba: “surge así una serie de mediatizadores cuya presencia y actuación alude totalmente a la llegada de Cortés a México y la compleja serie de traducciones a que se sometían sus mensajes.”

Por otra parte, el grupo teatral que pone en escena el texto determina muchas de las características de la puesta, ya sea en cuanto a modificaciones del texto y su significado ideológico como por las técnicas escénicas utilizadas. En términos generales, está en relación próxima con el director, pero con frecuencia, el grupo ha establecido una estética o una tendencia ideológica que determina casi de antemano la puesta en escena y la orientación de la misma.

La aparición de grupos teatrales de mujeres, dirigidos por directoras, han conllevado también expectativas de puestas "feministas." Dentro de estos grupos se ha destacado Koré, de Colombia, los dirigidos por María Bonilla en Costa Rica y Patricia Ariza en Colombia.<sup>13</sup> Dentro de la variedad de códigos teatrales y visuales de estos grupos, algunas de las expectativas son, por ejemplo, construcción de una imagen feminista de la mujer, disminución del discurso verbal, aumento de elementos de danza y musicales y mayor presencia del cuerpo como lenguaje.

Dentro de estos grupos, el lenguaje verbal representa el instrumento por medio del cual el discurso en el poder ejerció su conquista y con el cual ha continuado sus procesos de dominio. El cuerpo pasa a ser el principal instrumento de comunicación teatral y el silencio o los silencios forman parte de los códigos comunicativos. La danza —entendida como movimiento rítmico del cuerpo al ritmo de música real o imaginada—, a la vez, se constituye en un importante instrumento de expresión afectiva.

*Barriendo sombras*, dirigido por María Bonilla, incorpora la danza, canciones populares, el discurso poético de la mujer en *off*, constituyendo un espectáculo dinámico que ofrece otra mirada hacia las actividades de la mujer. César Valverde al comentar su presentación en la Universidad de California, Irvine, en 1994, cita la explicación del programa y anota: "esta obra es sobre "la identidad prestada o impuesta, la soledad del amor, la cárcel de la belleza física, la espera constante del hombre, del hijo, la cotidianeidad eternamente encadenada a la escoba, la sexualidad que vende la publicidad, el miedo a ser personas." (224)

Al describir las técnicas apunta características que, con frecuencia, son válidas para otros grupos feministas:

Entre las técnicas utilizadas para presentar su mensaje, dos de los aspectos que más sobresalen para el espectador son la incorporación de elementos de danza y la relativamente escasa verbalización de las actrices. Muestra cómo en casi todos los papeles que se le permite desempeñar a la mujer se le da primacía a su corporalidad: como madre, como amante, como esposa y como muñeca. Su identidad gira alrededor de su dimensión física. Su hablar o pensar es de menos

<sup>13</sup> Ver sobre varios grupos de mujeres en América Latina. Ver *Gestos* 19

importancia que su quehacer o su apariencia personal. Resulta apropiado entonces representar los papeles que se le requieren a la mujer a través de un lenguaje principalmente corporal. (224)

Esta importancia del grupo puede provenir de la constitución de la compañía como de los códigos teatrales preferidos por el grupo. Este factor no es exclusivo del teatro contemporáneo. Hemos comentado previamente cómo las compañías establecidas suelen tener un número determinado de actores y actrices que redistribuyen en los diferentes espectáculos. En el teatro clásico español y en el teatro del español siglo XVIII, por ejemplo, las compañías establecidas tenían un personal de actores y actrices limitados y con personajes caracterizados de antemano: el 'vejete,' el 'gracioso,' la 'dama joven,' etc. En el período moderno, hay numerosos grupos que se constituyen por un grupo limitado de actores, de modo que las obras que estrenan se seleccionan de acuerdo con el plantel permanente o las posibilidades de actores invitados —ya sea en sexo, edad, apariencia, etc. Joaquín Solanas de la librería de teatro La Avispa en Madrid tiene catálogos de obras de acuerdo con el número de actores, ya hombres o mujeres, y recuerda que, con frecuencia, recibe pedidos de sugerencias de textos basados en la distribución de hombres y mujeres o edad, ya que los requieren según los constituyentes de la compañía.

La competencia teatral del espectador configura expectativas con respecto a los grupos que representan, tanto desde el punto de vista de los códigos teatrales como ideológicos. El espectador asiste a grupos teatrales con expectativas creadas por la tradición del grupo. En el teatro latinoamericano actual, asistir a un espectáculo del grupo Periférico de Objetos significa de inmediato que el espectador está dispuesto a aceptar una serie de convenciones ideológicas y técnicas, las que implican una fuerte y crítica visión de la sociedad contemporánea. Técnicamente, el Periférico de Objetos, como otros grupos actuales, utiliza actores, muñecos o marionetas, se rechaza el "realismo" actoral, y utiliza imágenes agresivas para una descarnada denuncia de la sociedad contemporánea. Diferentes son las expectativas para el espectador del Teatro de los Andes, de Bolivia. Este ofrece una estética, un tipo de actores y un mensaje de subversión desde una perspectiva de la marginalidad étnica. Sus rasgos dominantes han sido, por ejemplo, la reutilización de motivos o imágenes de la cultura española parodiados en versiones con connotaciones indígenas. Este fue muy evidente en su *Colón*. En *Ubú en Bolivia*, la puesta en escena es un modelo de integración de códigos culturales y escénicos de la postmodernidad para comunicar su mensaje. Se utiliza el texto y motivo de *Ubú Rey* para cuestionar, satirizar, ridiculizar el poder, especialmente el poder político, se propone la revuelta social de los oprimidos y concluye con el triunfo de éstos. Teatralmente, integra códigos del cine, la televisión, la danza

popular, la danza clásica, la gestualidad de las artes marciales, circense, andina, la gimnasia olímpica. Los actores y la actriz constituyen una maravilla de habilidad en la utilización del cuerpo y las técnicas corporales de una variedad de artes. Para un conocedor del grupo, ésta es la estética esperable en sus espectáculos. Mientras uno de sus espectáculos —*Colón*— tuvo excelente acogida en el Festival de Las Naciones en Chile en 1993, el público español en Cádiz de 1996, sin embargo, no reaccionó con gran entusiasmo frente al manierismo barroco en su acumulación de materiales de culturas, etnias y teorías contemporáneas del teatro presentes en *Ubú Rey*. La razón de esta distancia pudo haber estado en la falta de familiaridad con los códigos teatrales del grupo o en la sátira, casi grotesca, de la tradición teatral dominante.

En el caso de España, el grupo Els Joglars, de España, desde hace varios años, origina expectativas de gran originalidad visual y la integración de materiales visuales de multimedia. Semejante son las expectativas con respecto al grupo Sèmolà Teatre de Barcelona. Su *Híbrid* resultó uno de los espectáculos más innovadores del FIT 96. El escenario, constituido por varios cuadros, formó una especie de retablos de escenas, sin palabras, pero con gran sonoridad, tanto musical como de ruidos, para comunicar la imagen de una condición humana deshumanizada, incomunicada, grotesca, violenta, desesperada. A juicio de la síntesis del *Programa* el espectáculo describe “el naufragio humanístico de la sociedad industrial” (23). La estructura es la de una serie de sketches, sin relación de continuidad, yuxtapuestos temáticamente y vinculados por fundidos de oscuridad o explosiones de agua que cubren el espacio constantemente. Son numerosas las escenas inolvidables, aunque no necesariamente gratas. Lo dominante es una ironía grotesca, a veces macabra.<sup>14</sup> Procedimientos semejantes usó en *Esperanto*, puesta en 1999. En este espectáculo, por ejemplo, hay la representación de un aborto, con violencia agresiva, reforzada por las cámaras de televisión que reproducen el acto, con acercamientos de cámara y la mirada curiosa y voyerística de otros personajes. La larga escena de la mujer que encerrada en una caja como cabina de teléfono que se llena de agua que cae sobre la cabeza de la joven, para algunos espectadores, es insoportable. El espectador sabe que al asistir a sus espectáculos tiene buena posibilidad de ser agredido afectiva o moralmente.

Otro de los importantes factores condicionantes de la puesta en escena son los actores. Hay actores o actrices que determinan el modo de la puesta en escena, ya sea por su edad, sus rasgos físicos, su voz, su dicción, sus “manierismos” o la escuela actoral a la que pertenece o en la cual se formaron. Con frecuencia, el espectáculo se condiciona por

<sup>14</sup> Ver análisis de Villegas-Silva.

actores o actrices que constituyen personajes de prestigio o reconocimiento. En el período contemporáneo, el cine y especialmente la televisión en América Latina han transformado a ciertos actores en centros de atención y atracción de público. Esta fuerte presencia del actor “divo,” con frecuencia, tiene como consecuencia que la teatralidad de la puesta se mediatiza por el actor que llega a ser más importante que el personaje. Lo que sucede también con el cine. En otros casos, sin embargo, el éxito del espectáculo o de un personaje depende del actor o actriz. Según el propio Alfonso Sastre y varios críticos, el éxito de la *Taberna Fantástica* se debió a la magnífica actuación del actor, Rafael Álvarez, “El Brujo.”

Hay que hacer notar otra vez, sin embargo, que esta primacía del actor no es sólo de nuestro tiempo. Cotarelo y Mori ha realizado estudios sobre el teatro del siglo XVIII en los cuales muestra cómo los actores importantes del momento —Romeu, La Tirana, María Ladvenant, por ejemplo— constituían modelos culturales y visuales imitados.

La consideración del autor o autora del texto dramático constituye necesariamente un factor importante de la puesta en escena, ya sea tanto del punto de vista del mensaje y selección de códigos de la comunicación teatral como por su posible incidencia en la puesta en escena. En cuanto a lo ideológico y la posición del autor en la conflictividad de poderes en un determinado momento histórico no hay grandes diferencias en el análisis del texto dramático y el texto teatral.

Con respecto a la puesta en escena, sin embargo, la posición del autor/a puede tener una gran variedad de matices. Estos van desde la ingerencia hasta el imponer una puesta de acuerdo con las instrucciones del original o una puesta sin ninguna interferencia del autor. En España moderna, se menciona con frecuencia Antonio Buero Vallejo que, se dice, solía asistir a todos los ensayos de sus obras y se esforzaba por imponer las características de la puesta hasta en los detalles.<sup>15</sup>

#### *La puesta en escena específica*

El primer elemento condicionante de la puesta en escena es el espacio escénico. Desde el punto de vista del espectáculo, el espacio escénico tiene que ser pensado en su funcionalidad con respecto a la construcción del mundo y su significado en relación con el mensaje del mismo. El espacio escénico ha constituido una fuente de preocupación y de procesos de transformación desde el nacimiento del teatro.

El concepto de teatralidad y teatralidad social expuesto en páginas anteriores cambia radicalmente el concepto de espacio escénico al

<sup>15</sup> Ver, por ejemplo, la entrevista de Candyce Leonard a Juan Carlos de la Fuente y la puesta en escena de *La Fundación*.

postular que hay una teatralidad social que se lleva a cabo en todo espacio social, estableciendo normas o códigos para los diferentes espacios o teatralidades. El concepto de espacio teatral implica que todo espacio en que se lleva a cabo un espectáculo o una práctica escénica constituye un espacio escénico. Por lo tanto, no se debe restringir a lo que en la actualidad tiende a llamarse espacio teatral. De este modo, como comentamos en un capítulo anterior, la ciudad, una plaza, la calle, la iglesia, el estadio deportivo constituyen espacios teatrales.

Durante la Edad Media el drama litúrgico era representado en catedrales, iglesias o monasterios, en las cuales los elementos arquitectónicos de los edificios adquirían connotaciones funcionales al texto teatral. En otros la ciudad misma pasaba a ser el escenario. Giovanna Recchia ha llevado a cabo un impresionante y completo estudio de los espacios teatrales —incluyendo la ciudad como espacio teatral— en la ciudad de México en los siglos XVI y XVII. En América Latina contemporánea, la ciudad, la plaza, el pueblo, el bus, la estación de trenes han constituido el escenario para el teatro de calle. Aún más, con frecuencia, factores de orden político han originado la necesidad de llevar el teatro a los sectores populares desplazando el espacio escénico del edificio especializado al vecindario.

Por lo tanto, en el fondo se trata de las teatralidades o espacios escénicos legitimados como “formas artísticas” de las diferentes convenciones culturales. En otra ocasión he planteado que los espacios teatrales de los periodos pre-hispánicos en América Latina y las prácticas que los continúan no corresponde al modelo dominante en occidente. Formas que se continúan en algunas fiestas religiosas o fiestas étnicas, en las cuales el espacio de la ciudad, el pueblo o el campo constituyen el escenario. En el caso de la Fiesta de la Tirana, por ejemplo, en el norte de Chile, que se celebra por varios días hasta culminar el 16 de julio, el espacio escénico es todo el pueblo, utilizando el espacio frente a la iglesia donde se encuentra la imagen de la Virgen el espacio central y culminante de la acción.

Desde el punto de vista del espacio teatral legitimado en la cultura de occidente, el llamado en la tradición post-renacentista “teatro a la italiana,” se ha constituido en la forma dominante. Hay que observar que este tipo de escenario corresponde a una forma cultural y es, a la vez, producto de transformaciones tecnológicas. Es decir, su existencia se vincula a factores tanto ideológicos como tecnológicos.

Es importante, sin embargo, considerar que ésta no es la única forma de espacio escénico y que aún dentro de la forma básica de “teatro a la italiana” se han producido importantes transformaciones que determinan diversos modos de percepción del texto espectacular.

La consideración del espacio teatral resulta importante en la mayor parte de los casos por cuanto muchos de los espectáculos son preparados de acuerdo con las condiciones de la sala o espacio teatral original. De

este modo, espectáculos preparados para salas pequeñas pueden resultar un fracaso en salas tradicionales o viceversa. Hay espectáculos que requieren espectadores a la distancia de una sala a la italiana como los grandes “teatros nacionales” y otros que funcionan mejor en espacios “de bolsillo” que implican la proximidad del espectador.

Uno de los problemas con que se enfrentan algunos grupos que participan en festivales teatrales es, precisamente, la adecuación a los espacios asignados, con frecuencia muy diferentes del espacio original. En el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz de 1996, un espectáculo que no gustó a muchos espectadores fue *La siempre viva* por el grupo Teatro El Local, dirigida por Miguel Torres, presentado en el Teatro Falla.<sup>16</sup> En la discusión sobre el espectáculo el director hizo notar que en Colombia el espectáculo se ponía en la casa del grupo, en la cual los espectadores se encontraban dentro de la casa, se desplazaban por la misma y se encontraban muy próximos a los actores. De este modo, el espectador de Cádiz vio la obra de modo frontal mientras que en Colombia la mirada del espectador era múltiple. Por otra parte, mientras en Colombia el espectador estaba dentro del espectáculo y la proximidad le permitía “ver” y sentir los materiales del escenario, en Cádiz era un contemplador a la distancia, la cual, por otra parte, hacía difícil distinguir e interpretar algunos de los objetos y su simbología.<sup>17</sup>

Algunas de las transformaciones del escenario buscan, por ejemplo, cambiar el punto de mirada del espectador, dando origen a una pluralidad de perspectivas, evitando la mirada frontal del espectador. Hay grupos que buscan representar en el medio de los espectadores. Este es el caso del grupo Teatro del Mercado, de Uruguay, que buscaba integrar físicamente a los espectadores en la puesta de *El combate del establo* de Mauricio Rosencof en la puesta dirigida por Marcelino Duffau en el FIT de Cádiz en 1994. Los espectadores estaban sentados en los fardos de pasto en el “interior” del establo y muy próximos a los actores.

En algunas ocasiones, el escenario tiene espectadores en dos lados del mismo, por lo tanto, los actores tienen dos frentes y lo que un grupo de espectadores ve de frente, los del otro lado lo ven de espaldas. La

<sup>16</sup> El Teatro Falla es un tipo tradicional de teatro a la italiana, muy grande, en el cual el escenario queda distanciado de los espectadores de platea.

<sup>17</sup> Esto sin considerar otros factores generales como la competencia cultural diferente de los espectadores en Cádiz y los colombianos, ya que el punto de partida del texto era un episodio político real de gran trascendencia para los colombianos. Uno de los detalles que no se veía a la distancia, por ejemplo, es que el agua con que la madre se lava la cara es roja, simbolizando la sangre de la hija desaparecida.



multiplicación de los puntos de vista —casi al modo cubista— lo da la construcción del escenario circular, en el cual el espectáculo es visto desde todos los ángulos a la vez, por cuanto los espectadores están alrededor del mismo.<sup>18</sup> El Teatro Circular del Uruguay presentó de este modo *Aeroplanos* en la sala Central Lechera durante el FIT de Cádiz en 1995, donde generalmente se ve teatro desde una perspectiva a la italiana.

La utilización del espacio de la casa privada como espacio escénico, por ejemplo, adquiere connotaciones ideológicas. Lo mismo sucede con el teatro en sindicatos, en palacios y casas de la burguesía o la aristocracia, en espacios abiertos o utilizando la ciudad o el pueblo como espacio escénico.

Hay grupos que ofrecen sus espectáculos en casas en las que las diferentes piezas constituyen mini-escenarios en los que se ofrecen obras independientes o escenas de una obra total. Uno de los casos interesantes es el grupo Koré de Colombia, formado exclusivamente por mujeres, que se propone “una constante búsqueda del ser femenino y latinoamericano” (González-Lustig, 208). En su *Tiempo de luna creciente* (1993), dirigida por Mónica Gontovnik, aspiran al “rescate de la imagen mutilada y distorsionada del ser femenino” (209), basado en el personaje de Medea (Eurípides), los poemas de Alejandra Pizarnik y escritos de Clarice Lispector. En la cita de González-Lustig, se describe la obra y el escenario:

En esa casa hay seis mujeres en diferentes habitaciones cada una trabajando prácticamente una obra individual. Es decir, hay seis obras simultáneas que el espectador va a observar cuando penetra en ese recinto íntimo y todas tratan a través de su cuerpo y de su movimiento y de su danza y de su palabra el tema de la destrucción. Porque buscamos el proceso de la destrucción en la mujer para poder llegar al acto creativo, al acto creativo pleno como ser humano, no simplemente como mujer que da a luz, que tiene hijos. (González-Lustig, 209)

*Emocionales* del Teatro La Máscara de Cali, dirigida por Ruben Di Pietro, también acontece en “espacios múltiples que lleva al espectador por distintos rincones de una casa, donde habitan diferentes personajes

<sup>18</sup> El grupo Teatro Circular del Uruguay debe precisamente su nombre a esta disposición del escenario, aunque no todos los espectáculos lo requieren.

y cuya historia se entreteje a través de textos poéticos, fino humor, música, imagen y movimiento.” (*Programa*)<sup>19</sup>

La casa como espacio teatral al parecer fue un espacio recurrente en el teatro dirigido o hecho por mujeres en España en el siglo XIX, donde una sala del palacio o de la casa de la mujer acomodada servía de recinto teatral.

Recientemente ha surgido una tendencia dentro de esta misma línea que algunos denominan “teatro a domicilio.” Es decir, grupos teatrales que ofrecen sus espectáculos para ser representados en la casa de quien los contrata. No se trata de teatro para niños o celebraciones de cumpleaños, por ejemplo, sino de teatro relativamente tradicional que se representa en casas privadas, las que cambian para cada representación. Por lo tanto, adecuan la puesta a las condiciones de la casa y el público es reducido de acuerdo a los contratantes y el espacio de la casa. Un caso sugerente es el grupo Corporación Estudio Teatro de Colombia que en 1996 presentó en el FIT de Cádiz *Hamlet 1*, dirigido por Pawel Nowicki. El grupo se autocaracteriza como “Teatro a domicilio.”

Un caso sugerente de espacio escénico abierto es el de la puesta en escena de *Bodas de sangre* en Tabasco, México, por el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena (surge en 1983) y dirigida por María Alicia Martínez Medrano, un Lorca con rostro “oxoloteca.” En este caso, la obra de Lorca es actuada por los habitantes del pueblo y el espacio escénico es el pueblo mismo, con caballos, otros animales y campo de verdad.

Los planteamientos de Augusto Boal sobre el teatro del oprimido y las prácticas de lo que llama “teatro popular” buscan la legitimación social y cultural de formas teatrales, algunas de las cuales incluyen la calle y la diversificación de los espacios escénicos. De este modo, la calle, la plaza, una oficina, la sala de clases, el bus, el metro, un edificio público, etc. se transforman en espacios escénicos del “teatro invisible” o un teatro de contenido social de denuncia. Posteriormente, sin embargo, esta ampliación del espacio escénico no necesariamente se vincula con el teatro de protesta. Un ejemplo interesante de esto último es *Fango negro*, dirigida por Daniel Uribe, representada en Miami durante el Festival de Internacional de Teatro Hispano en 1998. Se lleva a cabo en un bus y se detiene en una boite. El “happening” del festival según Beatriz Rizk (“Hacia una Latinoamérica...,” 39) en el cual el tema, las situaciones y los personajes son de telenovela y no de protesta social.

Un caso diferente está representado por lo que tradicionalmente se ha llamado teatro de calle, el cual, a su vez, tiene numerosas formas en lo que se refiere tanto al uso como a los tipos de espacios teatrales. Con respecto al teatro de calle, se puede pensar en dos formas extremas. Por

<sup>19</sup> Sobre este grupo ver Jaramillo.

una parte el espectáculo callejero que circula o desplaza por un espacio teatral, ya sea éste calles o parques. Se funda en lo que se ha llamado el "paso callejero." Por otro lado, el espectáculo que, llevándose a cabo en un espacio abierto, generalmente no usado para espectáculos teatrales, adopta básicamente la posición del espectáculo a la italiana o algunas de sus variantes: el espectador se encuentra frente al espectáculo o lo mira desde una posición estática. La diferencia básica está en que se lleva a cabo en un espacio abierto y no tradicionalmente asociado al teatro tradicional: plazas, estadios, por ejemplo.

Hay que recordar, finalmente, que el análisis del espacio escénico incluye tanto el tipo de espacio como sus condicionamientos con respecto al espectáculo en sí.

El análisis de los personajes en el texto teatral es igualmente fundamental. Mientras en el texto dramático los personajes los conocemos primariamente por lo que dicen y por lo que los demás dicen de ellos, en el espectáculo teatral primero nos formamos una idea por su presencia, su apariencia, gestualidad, su voz, posición en el escenario y las transformaciones que estos rasgos experimentan. Como en los casos anteriores, las instrucciones de las acotaciones del texto dramático pueden ser seguidas por la dirección teatral o transformadas totalmente de acuerdo con la posible competencia cultural de los espectadores, de modo que ciertos gestos deben ser adaptados a esa competencia. Por otra parte, la lectura de esas instrucciones puede variar radicalmente de acuerdo con esa competencia.

La gestualidad y el modo de actuar del actor o actriz no puede ser pensado sólo en términos de eficacia comunicativa sino que también de historia de la actuación teatral y los modos legitimados, cultural y teatralmente, dentro de los contextos específicos de la puesta en escena. Los gestos están adheridos a connotaciones culturales. Por lo tanto, la significación de los mismos están determinados, generalmente, por la cultura nacional o local.

Un aspecto relevante en la que se hace indispensable la competencia cultural del espectador es la caracterización externa de los personajes por medio de su vestuario. La puesta en escena de *Los enemigos* en la versión del Instituto de Teatro que hemos citado y comentado anteriormente, ofrece numerosos matices sugerentes. Hemos apuntado la intención de los productores, la que se manifiesta en la apariencia de los personajes. Domingo Adame hacía notar: "Esta fue realizada con un fastuoso vestuario inspirado en diseños 'exóticos' europeos en contraste con la sencilla indumentaria de calzón y camisa de manta también utilizada. Durante la representación del 'viejo Rabinal,' los trajes y penachos de plumas indicaban el rol social de los personajes. (22) Por su parte, Armando Partida se refiere a la "propuesta escenográfica" a partir "de la evidente heterogeneidad de las referencias culturales y literarias que van apareciendo sobre el escenario, mediante un hibridis-

mo estilístico sobreimpuesto: *pastiche* (Jameson 1986)" (114). Una de las formas de manifestación es el vestuario. Para Partida éste es "copia fiel de ilustraciones de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX" (114).

Creemos que el caso es más complejo. Las asociaciones culturales son diferentes con respecto a los distintos personajes participantes en la acción. Con respecto a los Queché, Rabinal y Yamanic, nos parece, que se da un elemento común: enfatizar la asociación con sectores sociales aristocráticos o económicamente acomodados, desde varias fuentes visuales. Los funcionarios tienden a asociarse con personajes romanos del cine norteamericano y sus rasgos físicos enfatizan aspectos sociales y psicológicos; los personajes "mayas" del siglo XIX se asocian con los modos de representación de las etnias pre-hispánicas hechas tradicionales por la pintura y el cine; los personajes guerreros del espacio antiguo, también corresponden a una visión europeizada del pasado.

El caso del abate Brasseur es sugerente. La expectativa del espectador tradicional sería suponer que, al ser sacerdote, se busque vestirlo con la sotana del sacerdote de la orden correspondiente en la segunda mitad del siglo XIX. Si no se fuese tan preciso se podría esperar, por lo menos, un hábito que lo identificase como un sacerdote católico de la misma época o contemporáneo. Brasseur, en cambio, aparece en el escenario vestido como explorador, con pantalones cortos, camisa y sombrero tipo casco. Esta imagen ha sido transmitida especialmente por el cine, no se vincula con sacerdote cristiano, pero sí corresponde a la imagen que el cine ha asignado a exploradores europeos, especialmente, en África. De este modo, se enfatiza su dimensión de antropólogo e investigador y se anula o cancela la dimensión de sacerdote en busca de la conversión al cristianismo o representante de la Iglesia. Aún más, en tiempos de estudios coloniales y postcoloniales, la imagen representa la explotación o deformación de las culturas nacionales justificadas en el "avance de la ciencia." El signo del cuerpo y el vestuario del Abate, por lo tanto, emite significados variados. Por un lado, puede parecer ridículo a algunos espectadores; para otros es el antropólogo en África del cine norteamericano, o, para el crítico versado en teorías antropológicas actuales, el símbolo de la colonización cultural.

La figura de Queché, por otra parte, sugiere una diversidad de fuentes. Todas ellas alejadas de su posible origen maya. Becky Boling, al describir la entrada de Queché, señala: "Queché enters as a flash of color, dressed with the plumes and costume borrowed from engravings of the Amerindians according to a European imagination" (123). Esta descripción, como las de Partida y Adame, son de carácter general y son coherentes con las propuestas de interpretación que hemos sugerido. La perspectiva que proponemos en este libro, desplaza la mirada hacia las posibles evocaciones o significaciones que los elementos visuales tienen para los potenciales espectadores y cuál es el posible sistema de imágenes visuales dentro de los mundos posibles de estos espectadores.

Varón de  
Quiché

(Figueria)

Yamanic  
Mum

(Figueria)



La foto del diseño del vestuario de Tolita Figueria, reproducida en el programa de mano corresponde a esa visión general de un guerrero, cubierto de pieles, pantalones abombados, amarrados a la rodilla, ancho cinturón y pose de guardia, con un arco en la mano derecha. La postura general se asemeja a la de los mosqueteros del siglo XVII o XIX, en la que el arco reemplaza al mosquete.

Becky Boling ha hecho un excelente análisis de los movimientos y posiciones corporales de Rabinal. Entre otros aspectos observó: "El varón de Rabinal, in particular, moves like a samurai within specific perpendicular grooves that must have been blocked, indeed, choreographed as in the battle scene" (124).

#### *La percepción sensorial del mensaje*

El espectáculo, hemos dicho, recurre a una serie de signos no verbales para comunicar el mensaje, todos los cuales necesitan de la competencia del espectador.

Uno de estos recursos es el de la iluminación. En las prácticas escénicas al aire libre, la iluminación, generalmente, no constituye un factor determinante. Con frecuencia, la excepción a esta afirmación la constituye el teatro de calle que se caracteriza como teatro pirotécnico. Desde el momento en el que la práctica escénica se lleva a cabo en interiores, el manejo de las luces pasa a ser un elemento determinante. Hay espectáculos en los cuales la iluminación es fija, lo que probablemente acontecía en las prácticas escénicas en palacios o casas particulares. Probablemente, habría que pensar en procedimientos de iluminación anteriores al uso de la luz eléctrica en el teatro y aquellos originados a partir de su utilización. Desde el punto de vista de la práctica de análisis de textos dramáticos o teatrales, la pregunta constante es la función de las luces en cuanto al proceso de la construcción dramática y en la comunicación del mensaje.

Aunque se ha estudiado poco este aspecto del teatro, su análisis a veces sugiere importantes dimensiones de la construcción teatral. De este modo, el examen de un aspecto de la iluminación conduce desde rasgos, en apariencia, puramente formales hasta la visión del mundo del momento histórico.

En un espectáculo contemporáneo, los matices posibles son casi infinitos. En algunas ocasiones la iluminación constituye el protagonista; en otros, cumple una función secundaria. El manejo más frecuente ha sido por muchos años los fundidos por oscuridad, con una pluralidad de funciones, algunas de las cuales están muy codificadas. Ejemplo de esto último es simplemente el indicio del comienzo o el final o el encender más las luces cuando aparece el grupo para recibir los aplausos del público. Su utilización, sin embargo, es sumamente variada. En un grado

sin complejidades, la iluminación sugiere el cambio de una fase a otra paso de ciertas fases o subfases a otras; en un grado más complejo, puede constituirse en clave de la acción o adquirir simbolismos fundados en el imaginario específico del texto representado. La comedia —especialmente la comedia de enredos— del teatro clásico y barroco español, por ejemplo, justifica los numerosos enredos y equivocaciones por los encuentros en la oscuridad.

En un ensayo de hace muchos años, analicé *El sí de las niñas* (1806) de Leandro Fernández de Moratín y observé que el proceso de la construcción dramática coincide con los cambios de luz en el escenario. Hay que recordar que en el siglo XVIII la iluminación se manejaba con mecheros y lámparas de grasa o aceite. El tiempo transcurrido va desde las siete de la tarde hasta las cinco de la mañana. Es decir, toda la acción acontece en la noche. El transcurso del tiempo está indicado en la obra con cambios de iluminación, la que se pone de manifiesto con el uso de una vela en el escenario. Así, al primer acto corresponde una luz clara que tiende a oscurecer; el segundo, acontece en la mayor oscuridad, y, por último, el tercero va desde la oscuridad a la claridad del amanecer. A partir del siglo XVIII en la cultura de occidente, la luz puede significar la razón (ilustración) la interrelación entre iluminación y proceso dramático puede interpretarse que a la ausencia de luz corresponde la ausencia de razón, la conduce a una configuración e intensificación del conflicto. El segundo acto, máxima oscuridad, representaría la ausencia de la razón y el punto más bajo del conflicto y la mayor confusión. Por fin, a la salida del sol, amanecer, tercer acto, sería símbolo de un entrar en razón de don Diego, quien toma la cuerda decisión de resignarse a ser abuelo y ceder su puesto amoroso a su joven sobrino, don Carlos. La ausencia de la razón conduce a la infelicidad y a comportarse antinaturalmente. El retorno de la misma trae la armonía y la felicidad. Sólo los hombres que actúan guiados por la razón —iluminadamente— podrían llegar a la felicidad y originar la armonía familiar y social. Otra clase de simbolismo se advierte en *Crónica*, de Enrique Buenaventura, en la versión del TEC dirigida por Jacqueline Vidal. El mensaje es la denuncia de la violencia ejercida por los españoles con respecto a los indígenas en tiempos de la conquista. La disposición de las luces en el escenario originó una continua proyección de los soldados españoles y los sacerdotes en el fondo del escenario, construyéndolos como figuras monumentales, manejadores de los símbolos del poder (cruces y cañones) con los cuales ejercían su violencia sobre los indígenas.

En algunas puestas los signos sonoros y musicales configuran una importante dimensión del discurso. Esos signos incluyen cualquier ruido, a veces en su dimensión mínima, hasta una pieza musical que proporciona la clave del mensaje o de la constitución del sistema cultural o del

imaginario social del texto.<sup>20</sup> Hay espectáculos que funcionan en su totalidad en clave con los cambios de sonidos. El comenzar con una partitura musical clave, música popular o música.

Ciertos sonidos pueden adquirir carácter simbólico o ser indicio de circunstancias o presencias. Los sonidos emitidos por animales, naturalmente, sugieren su presencia o asocian al personaje con el simbolismo del animal. El personaje puede hacer ruidos que evidencian cansancio, agitación, molestia, etc. Un ruido puede ser indicio de agua, terremoto, una puerta que se abre, una bañera que funciona, etc. Buero Vallejo, en el *El sueño de la razón*, utiliza numerosos sonidos como integrales al desarrollo de la acción. La incorporación de técnicas del circo lleva a la utilización del ruido como reforzador del gesto o la acción física. En *Nemesio Pelao* Andrés Pérez configura unos militares de modo bufonesco y uno de los procedimientos para lograrlo es su gestualidad y el reforzamiento de la misma con golpes de tambor o bombo.

Las canciones o piezas musicales cumplen numerosas funciones, pero tienden a asociarse con determinados momentos históricos en que fueron populares o dominantes. Con frecuencia, funcionan como ambientadoras de la acción. Así sucede, por ejemplo, en *Delirio Habanero*, tanto en el texto dramático como en la puesta del grupo Má Teodora de Miami. Las canciones de Celia Cruz y Beny Moré, como muchos otros indicios, hacen volver al período pre-revolucionario y ubican la acción en La Habana de la revolución.

Jerelyn Johnson al estudiar las didascalias en *¿Ay Carmela* observa: "La canción '¿Ay Carmela!', sobre el Ejército del Ebro, adquiere una presencia casi de protagonista porque se repite a lo largo de la obra en momentos oportunos, especialmente en el momento determinante cuando Carmela se une a los milicianos" (434).

La utilización de elementos musicales puede ir desde materiales fragmentarios reforzadores de la acción en distintos momentos de la representación o prácticas escénicas en que la música constituye un factor clave. Dentro del "teatro" en sentido tradicional podemos pensar en la comedia musical, en la cual la música como la actuación, la gestualidad o el dinamismo de los personajes adquieren sus propios códigos.

En cada caso, importa examinar la función y la instancia del elemento musical. En el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz de octubre de 1996, el grupo Jácara, de Valencia, con la dirección del director invitado Guillermo Heras, puso en escena *Calderilla*, con texto de Luis Mira. La producción constituye una búsqueda consciente de

<sup>20</sup> "It is not surprising that music has always played an important part as a signifying system in dramatic performance" (Esslin, 88).

actualización teatral que, en otros tiempos pudo llamarse de vanguardia, y que hoy algunos preferirían denominar una puesta en escena postmoderna. Como ellos indican, hay una constante utilización del humor. En cuanto al género dramático, los integrantes del grupo anuncian la obra con varias denominaciones, insistiendo en su dimensión musical. De esta manera se refieren a ella como "comedia musical," "musical urbano," "teatro musical." En algunas de sus declaraciones de prensa hablaron de "ópera por un mendrugo." Esta selección del género parece seguir el éxito de comedias musicales de éxito transnacional, en el escenario y en el cine. En el año 96, por ejemplo, había estado especialmente de moda "Los miserables." Lo más interesante, sin embargo, fue el modo de apropiación de materiales transnacionales de la cultura contemporánea. Con respecto a la música, se da la apropiación de ritmos de varias culturas, enfatizando su asociación posible con estados de ánimo o situaciones con los cuales esos ritmos se han vinculado. Por ejemplo, para situaciones tristes utilizan "blues desgarrado," los que desembocan en "una melodía llena de romanticismo" como indicio de la tristeza. Cuando se quiere enfatizar los celos, se recurre al tango: "Tito. Duelen los celos, eh, Maripúas...?/ Maripúas. Más que una puñalá en el alma. (*Tito arranca con los primeros acordes de un tango. Maripúas le da la réplica*). Para concluir la escena en que se acusa a Erizo de haber asesinado, la orquesta "arranca con una melodía muy chocarrera, con cierto toque de chascarrillo aflamenca-do...." (Cito por el manuscrito enviado por el autor)

Uno de los elementos musicales usados con mayor frecuencia en el teatro es la asociación de ritmos musicales con identidades nacionales. De este modo, la competencia del espectador funciona en su capacidad de reconocer el ritmo musical como definidor y su utilización en la puesta en escena. De este modo, frecuentemente el espectador internacional asocia el tango con Argentina, el corrido con México, el vals con Perú, la samba con Brasil, el flamenco con España, etc.

Por su parte, grupos teatrales suelen recurrir a estas mismas formas estereotipadas de lo nacional para su presencia en el extranjero. De este modo, el ritmo musical sirve para caracterizar personajes, imaginarios sociales, caricaturizar, proporcionar expectativas, etc. El significado de esta utilización, como en toda puesta en escena, se determina parcialmente por las asociaciones que las culturas específicas asigna a ese ritmo musical. De aquí que, en ocasiones, el mismo ritmo puede tener sentidos muy diferentes para distintos espectadores en el mismo momento histórico o en instancias históricas diferentes. La función de este elemento musical puede ser funcionalmente secundario o impregnar toda una representación. El *Colón* de Teatro de los Andes, por ejemplo, utiliza una gran variedad de ritmos musicales para su parodia o

idealización de sectores étnicos participantes en la historia de América.<sup>21</sup> De este modo, la entrada o participación de personajes va acompañada con elementos musicales definidores. Los indígenas que reciben a Colón, por ejemplo, utilizan quenás y charangos. Durante todo el espectáculo se conserva esta identificación de etnia y elementos musicales, de modo que Colón, la reina Isabel o el rey Fernando van acompañados de jotas y pasodobles. Los elementos musicales a la vez, determinan el ritmo del espectáculo, aureolando a los personajes españoles de elementos jocosos, al romper el ritmo que el código cultural hace esperar del movimiento de los reyes.

El tango es probablemente el ritmo musical más utilizado por los grupos teatrales argentinos. Es su música de exportación. Son numerosos los grupos argentinos en festivales que usan tangos como trasfondos musicales, núcleos de la acción o motivos explícitos en la caracterización de personajes. En algunas ocasiones, le dan el carácter exótico al espacio, en otros cumplen una función ideológica importante. En todos los casos, sin embargo, el espectáculo se carga con los contenidos que le da la tradición y desde la cual la competencia del espectador lo resemantiza, asignándole sentidos que el texto en sí y las condiciones contextuales del espectáculo y del espectador condicionan. Un espectáculo que tuvo mucho éxito internacional y participó en numerosos festivales en los noventa fue *Tango varsoviano* (estrenada en 1987) del Teatro del Sur, de Buenos Aires, dirigido por Alberto Félix Alberto. Son varios los elementos que favorecen su recurrencia en el circuito teatral: las palabras se reducen a un mínimo, hay un juego de luces que hacen el escenario atractivo, se enfatizan ciertos motivos argentinos estereotipados se juega con la ilusión y la realidad. El tango cantado contribuye a crear el ambiente de arrabal o la marginalidad, y el bailar el tango en el escenario satisface el gusto de espectadores que lo insertan en una enorme popularidad internacional del tango bailado, estilizado, en el cine norteamericano con éxito internacional. Para una lectura del espectador internacional, el espectáculo bien puede considerarse una utilización comercial de la estereotipación del ser "argentino." Dentro del país, fue considerado como un cuestionar los valores sustentadores de esa visión de la "argentinidad."

Hay grupos teatrales que se han caracterizado por su intensa utilización de elementos musicales. Un ejemplo significativo es el del grupo peruano Yuyachkani, quienes incorporaron conscientemente elementos musicales de los indígenas de la sierra para atraer a los

<sup>21</sup> El texto es de Carlos Tulio Altan, traducción de César Brie. Estrenada en septiembre de 1992, en Yotala, Bolivia. El Teatro de los Andes fue fundado en agosto de 1991. Aquí me refiero a la presentación en el Teatro Mundial de las Naciones, Santiago, Chile, 1993.

campesinos y hacerles más interesantes o propios los mensajes de rebeldía y revolución social, como es en el caso de *Encuentro de zorros*, *Los músicos ambulantes* o *Allpa Rayku*. En *No me toquen ese vals*, sin embargo, se alejan del mensaje revolucionario y la utopía y el vals emergen como representativos de la frustración y el fracaso de la revolución socialista.<sup>22</sup>

En la mayor parte de las manifestaciones del teatro de calle y las teatralidades étnicas y folklóricas, el componente musical es determinante del espectáculo.

Aún menos estudiado o considerado en los análisis de los discursos teatrales es la función de las percepciones del sentido del olfato y el tacto, por cuanto tiende a aceptarse al espectador como ser pasivo y distanciado del espectáculo escénico. Al igual que las “fiestas” religiosas y el teatro de calle, los discursos teatrales contemporáneos han buscado dilatar la experiencia incorporando la totalidad de los sentidos, incluso signos olfativos y táctiles.

Uno de los sentidos menos trabajados en la interpretación de un texto teatral es el del olfato, tanto porque no es el más usado en las puestas en escena o porque es el más difícil de registrar. Sin embargo, se utiliza y cumple una función en el proceso de comunicación.<sup>23</sup> La utilización de ciertos olores contribuye a crear un ambiente o el sentido de la escena. El uso de incienso, por ejemplo, contribuye generalmente a crear un ambiente religioso.

Un ejemplo complejo de integración de procedimientos sensoriales fue el del grupo de Huelva, España, Taller de Teatro Algazara. Escenificó *Lorca maldito*, —dirigido por su creador Paco Ramírez— (FITEI, 1993). Como espectáculo y como intento de combinar la tradición experimental de la postmodernidad teatral, con la teatralidad del sur de España en el teatro —el ritual flamenco, la danza, el canto, la ceremoniosidad o ritualidad cristiana— fue un espectáculo sumamente interesante, aunque su mensaje también altamente discutible. El espectáculo casi carece de palabras. Todo es comunicado por elementos sensoriales. El ambiente se crea desde la entrada de los espectadores. Dos candelabros de muchos cirios encendidos a cada lado del escenario, la luz muy baja, olor a incienso en todo el teatro, proporcionan un ambiente de iglesia. El tema —según el director— corresponde a los

<sup>22</sup> Para los principios fundadores de los códigos teatrales del grupo “Encuentro con el hombre andino” del director, Miguel Rubio. Una sugestiva interpretación de *No me toquen ese Valse* es la de Magaly Muguercia.

<sup>23</sup> Sobre olfato y teatro ver el sugerente ensayo de Kirsten Shepherd-Barr.

últimos días de Lorca antes de ser asesinado: “el dolor y la muerte entrelazadas en un misterioso evangelio, conformando una ceremonia teatral de paganismo y religiosidad; una misa de réquiem en que la muerte, al compás trágico de guitarras, baila su danza mortífera...” Para el espectador, la representación es un proceso de identificación de Lorca con Cristo, en el cual el poeta de Granada termina con la corona de espinas, subiendo por unas escaleras hacia una puerta con forma de tabernáculo, que parece indicar el ascenso hacia la santidad. En este proceso, con ritmo de ceremonia ritual, largos silencios y escenas estáticas o extraordinariamente lentas, se combinan bailes y cantos flamencos, parlamentos de tono desgarrado, multitud de signos y símbolos —con gran énfasis en los caballos y símbolos cristianos—, un desnudo de mujer en vez de hostia en el tabernáculo iluminado, voces teatralizadas —con resonancias de cante hondo—, largos silencios, movimientos pausados, contrastes de silencios con una Soledad Montoya bailando un flamenco brioso y agresivo. La música de órgano, con elementos gregorianos reforzaba la imagen de la misa cristiana de antes de las reformas. La aparición del rostro de Lorca en telas al lado del tabernáculo enfatizó la identificación del *vía crucis* lorquiano con el de Cristo.

Diferente es la función de lo olfativo en el caso de Andrés Pérez, quien, en una entrevista de Leopoldo Pulgar, al referirse a *Nemesio Pelao* (1999) señala que se trata de: “‘Una fiesta para toda la familia, un rito colectivo en un ambiente donde la celebración es vivir.’ Sensual y sensorial, por la obra se esparcirá el olor a romero, a conejo escabechado y otras especias...” (13). En este caso, los elementos olfativos contribuirían a crear un ambiente grato, de integración sensorial de los espectadores en el espectáculo, el teatro como una fiesta en que actores y espectadores comparten sensaciones.

Otro sentido que se trabaja poco como signo teatral es el tacto. Sin embargo, hay grupos que buscan su utilización. Un ejemplo de esta modalidad, en conjunto con otras innovaciones o búsquedas de lenguajes escénicos o formas teatrales es el ofrecido por el grupo colombiano del Taller de Investigación de la Imagen Dramática de la Universidad Nacional de Colombia, dirigido por Enrique Vargas. Su *El hilo de Ariadna* innova en cuanto se elimina la experiencia teatral como colectiva ya que no se permite entrar al espacio escénico sino a un espectador cada quince minutos. El espacio escénico es un laberinto, en su mayor parte a oscuras, el que es recorrido por el espectador. Una vez dentro del laberinto la experiencia es individual. El experimento de Enrique Vargas además transforma al espectador de un individuo sentado en la butaca a un espectador peripatético. Junto con este cambio, se fuerza a espectador —al encontrarse en espacios oscuros, a buscar signos con el oído o el olfato, e incluso con el tacto, especialmente de los pies, por cuanto —antes de entrar— hay que sacarse los zapatos y

calcetines y al caminar a oscuras se “sienten” objetos en el suelo que originan diversas sensaciones que el espectador busca descodificar. Al llegar a una de las estaciones, una especie de maga o sacerdotisa le hace oler flores secas. Todo el espectáculo constituye un proceso de iniciación, en el cual el espectador no se limita a ver desde la distancia, sino que es obligado a participar como actor y a utilizar todos sus sentidos.

Dentro de la ampliación de signos teatrales debe considerarse también la utilización de procedimientos pirotécnicos. Como hemos indicado previamente, dentro del teatro de calle, han surgido grupos que se especializan en espectáculos nocturnos, con lo cual utilizan elementos pirotécnicos impuestos por la tradición de fuegos artificiales. Dentro de esta forma de teatro funcionan casi todos los sentidos como medio de aprehensión del mensaje: verbal, visual, auditivo y olfativo.

En España, uno de los grupos más exitosos dentro del teatro pirotécnico ha sido Xarxa Teatre, de Valencia, que se ha presentado en numerosos lugares fuera de España y que usa plazas, recintos deportivos, estadios para sus espectáculos. Los espectáculos de Xarxa Teatre, por ejemplo, cuentan historias por medio de actores cuyos cuerpos —trajes, gestos— son emisores de signos, fuegos artificiales en diferentes formas, juegos de luces y colores a gran escala, con frecuencia con contenido ecológico (Diago). En *Veles e vents*, a partir de un poema de Ausias March cuentan la historia de la humanidad desde un estado natural —en que el barco-mundo es impulsado por el viento y las velas y los seres humanos son felices en el contacto con la naturaleza— hasta un mundo de usinas y destrucción en que los seres humanos utilizan máscaras para sobrevivir en el mundo contaminado de las máquinas. Los olores de los fuegos artificiales impregnan los ambientes de los espectáculos.

#### *La competencia cultural y teatral del espectador*

La perspectiva que hemos propuesto es que el análisis del componente visual en el teatro y prácticas escénicas supone la existencia de un sistema de imágenes visuales en el sistema cultural en el cual funciona la práctica escénica. De este modo, conlleva proponer una íntima interrelación entre discursos teatrales, discursos culturales como sistemas de signos, la producción de imágenes en distintos sistemas culturales, las transformaciones de los modos de producción, recepción y decodificación de imágenes, y las relaciones de poder entre distintos sistemas culturales con capacidad de legitimar imaginarios sociales y sistemas de imágenes visuales. En otras palabras, el productor del teatro o la práctica

escénica o visual instrumentaliza las teatralidades sociales para comunicar su mensaje de acuerdo con la competencia cultural de sus potenciales destinatarios o espectadores.

Esta perspectiva presupone un modo de comprensión de la producción de imágenes, la competencia social y cultural que el destinatario teatral comparte con los destinatarios de otros productos culturales de carácter visual y con los integrantes del mismo sistema cultural.<sup>24</sup>

La hipótesis que propongo, sin embargo, es más ambiciosa y compleja, en el sentido que suponemos la existencia de una “teatralidad social” y una “teatralidad” legitimizada para espectáculos —de acuerdo con el género— que vendrían a ser culturales. Es decir, integradas a un macrosistema o minisistema cultural. En el caso de puestas en escenas, el proceso sería: la teatralidad social, la teatralidad social mediatizada por los códigos teatrales que construyen la teatralidad que el circuito cultural ha legitimado o hace aceptable.

La teatralidad social se pone de manifiesto en las prácticas visuales del momento histórico o la acumulación, la memoria visual colectiva, ya sea legitimada o no legitimada, del sistema cultural. Esta se ha puesto de manifiesto en las distintas representaciones visuales en la cultura (vasijas, bajorrelieves, pintura, murales, fotografía, cine, por ejemplo). Por ejemplo, en un sistema cultural se vive con la imagen de un grupo étnico, una profesión o una actividad. Podemos considerar el caso del “indígena” o de un “médico.”

En cada sistema cultural se da la “imagen” de un indígena o un médico, las cuales están condicionadas por una serie de factores sociales. Al representarse en el escenario al indígena o al médico, la puesta en escena maneja aquella imagen que es la definidora o legitimada de uno u otro dentro del sistema cultural. La legitimación viene del ejercicio del poder cultural por parte los grupos hegemónicos en el momento histórico. De este modo, el indígena que aparece en el teatro no es la representación del indígena real sino el indígena mediatizado por la imagen construida por la cultura que funda el texto dramático o teatral. En el caso del indígena latinoamericano representado a comienzos del siglo XIX en el teatro corresponde a una utopía rousseauniana del “buen salvaje” y la vida natural. En la actualidad, la teatralidad social del médico la conforma el delantal, el estetoscopio colgando y, en el caso de los hospitales, la tarjeta con la identificación. Esta teatralidad —el parecer médico— se usa aún en la práctica privada. En muchas ocasiones, ni el delantal ni el estetoscopio son necesarios, pero constituyen parte de la apariencia de “ser médico.” Por lo tanto, en el teatro el

<sup>24</sup> Néstor García Canclini ha llevado a cabo excelentes análisis de las imágenes dentro de las culturas de América Latina. Ver especialmente *Culturas Híbridas*



personaje-médico no necesita decir que es médico: le basta aparecer *vestido como* médico, según la imagen que se tiene de ser médico en el sistema o subsistema cultural. El factor legitimador del modo de aparecer como médico lo proporciona el poder cultural, no necesariamente la realidad.

Por otra parte, como apuntábamos en capítulos anteriores, esta imagen no se representa necesariamente del mismo modo en todas las prácticas escénicas o visuales dentro del mismo sistema o subsistema cultural, por cuanto cada práctica tiene sus códigos específicos y, con frecuencia, tradiciones diferentes que hacen que difieran aún temáticamente. Factor mediatizador también es la tecnología requerida para cada una de las prácticas de construcción visual o escénica en el mismo momento histórico.

Prácticas llamadas artísticas de construcción visual son, por ejemplo: iluminaciones, bajorrelieves, dibujos, pinturas, grabados, esculturas, diseños, fotografías, televisión, videos, cine, textos teatrales, textos dramáticos, textos narrativos, marketing, etc. Todos los cuales usan las imágenes sociales, legitimadas social y culturalmente para su empleo por las distintas prácticas "artísticas" en distintos momentos históricos. De este modo, un modo de análisis del teatro como medio visual implica la comparación de las imágenes utilizadas en los textos teatrales con las de las otras prácticas escénicas o de construcción visual y su funcionalidad "artística" tanto como su funcionalidad en el mensaje, de acuerdo con los espectadores potenciales o reales. En el caso del teatro, una de las más utilizadas es la pintura, especialmente pintura que, de alguna manera, ha sido consagrada por los discursos culturales hegemónicos, ya sea con respecto a los practicantes de la misma cultura o de las culturas alternativas coexistentes. El personaje del Quijote construido visualmente por Santiago García con el grupo La Candelaria, por ejemplo, en *El Quijote* se sustenta en el modelo de Doré, el cual ha generalizado y familiarizado una manera de percibir visualmente al personaje cervantino. En todos estos casos tendríamos que hablar de "inter-visualidades" como se hablaba hace algunos años de "intertextualidades."

No todas las artes coinciden en los personajes, por ejemplo, o sus modos de representación. Mientras el desnudo femenino no era legítimo en el "buen teatro," el desnudo femenino ha sido tema de la escultura y de la pintura en casi toda la historia.

En el siglo XX, el cine constituye un importante factor de la competencia cultural de productores y espectadores. La presencia del cine en el teatro cubre todas las áreas de producción, no sólo en los modos de representación visual. El cine ha contribuido o se hace presente en el teatro a través de la teatralidad y numerosos procedimientos técnicos que son reutilizados en el teatro. En algunos casos, hay textos teatrales fundados en imágenes de películas o directores específi-

cos y cuyo disfrute se logra precisamente cuando la competencia cultural del espectador maneja el código del cual la puesta se ha apropiado.

El cine constituye una práctica social de enorme impacto en la de construcción de imaginarios sociales, el que en muchas ocasiones, ha sido determinante en el modo de *ver* grandes sectores sociales y de legitimación de visualidades y teatralidades. Por lo tanto, con potencial impacto en los modos de construcción de los imaginarios en el teatro. Las teatralidades construidas por el cine con frecuencia, se integran al sistema cultural de los productores y receptores funcionando como intermediario en la construcción del imaginario social, en todos los sectores sociales.

Un ejemplo es *Mandíbula afilada* de Carles Alberola, publicada en *Gestos* 25, y puesta en escena por Albená Produccions y con actuación del propio autor y Cristina Plazas. *Mandíbula afilada* y el teatro de Alberola utilizan como referente películas o modalidades cinematográficas asociables con Woody Allen.

Diferente es el caso de un fragmento de la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o Historia de amoor y de magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea*, de Alfonso Sastre, en el cual se encuentran Centurio y Areusa.<sup>25</sup> Previamente se había descrito a Centurio y, obviamente, parece un gorila. No le basta a Sastre con esta inferencia posible por parte del lector, sino que le hace imposible interpretar de otro modo. En el Cuadro VII, la sección 2 se titula "La bella y la bestia." Referencialidad que redirige al texto hacia el motivo clásico. Aún más, el dramaturgo afirma "Es Centurio que emite su gruñido más afectuoso y tímido)" (245) Luego se descubre que Areusa le llama King-Kong, a lo que Centurio responde: "Nunca he comprendido por qué me llamas King-Kong, pero me gusta." Areusa le pide que se desnude: Centurio lo hace y vemos que tiene todo el tórax cubierto de pelo. Es un mono velludo. Lo que sigue es una versión de una de las escenas de la película, que el lector no puede menos que recordar: "(Centurio se golpea el pecho con los puños y da un grito selvático). Así me gusta. Ahora quítame la ropita poco a poco. Imaginate que yo soy muy pequeñita y que me tienes en el hueco de tu gran manaza. Con cuidado, querido, como siempre. Así, así...(Oscuro)" (246).

Un caso de teatralidad impuesta por la fuerza del poder cultural, podría ser el del cine norteamericano que ha generalizado y legitimado un modo de ver la identidad latinoamericana o de nacionalidades específicas. Tal es el caso de México, cuya representación predominantemente de los sectores agrarios ha perpetuado un modo de representa-

<sup>25</sup> Citaremos por la edición de Cátedra. La primera edición es la de *Primer Acto*, en 1982.

ción del mexicano como campesino, vestido de blanco, humilde, servicial y fundamentalmente temeroso.

Dentro de la misma línea, la televisión ha llegado a ser un importante factor de construcción de teatralidades y determinante de la competencia cultural y visual de productores y receptores teatrales. La televisión ha contribuido a construir teatralidades sociales legitimadas como formas representativas de individuos, profesiones, etnias, nacionalidades, actividades deportivas. Por otra parte, el modo de mirar o de recepción de imágenes se ha constituido, en ciertas formas teatrales, en determinantes de la teatralidad social representada. Este medio, por otra parte, con su alcance internacional en el caso de ciertos emisores y su poder transnacional ha sido a la vez determinante de la globalización de imágenes teatrales, las que en muchos casos han sustituido las imágenes del espacio específico. La televisión ha dado origen a un espectador con expectativas y competencia cultural y visual de carácter transnacional o globalizante.

Un caso interesante de esta apropiación la encontré en una de las historias de *Cuentos de Honduras* del grupo La Fragua, en el que al interpretar la felicidad de jóvenes campesinos, los personajes hacían gestos y movimientos que hacen los jugadores de básquetbol norteamericano al celebrar goles o triunfos: chocar de caderas o pechos, chocar de palmas de las manos. Esta gestualidad se puede pensar como "apropiación" o como la "globalización" y la televisión transforman las teatralidades "regionales" y "étnicas."

Esto no quiere decir, sin embargo, que sólo el teatro actual sea globalizante. Siempre que existen poderes transnacionales la posibilidad de imágenes transnacionales es posible. Es el caso, por ejemplo, de las imágenes creadas y "naturalizadas" por la Iglesia Católica que ha impuesto por siglos la recurrencia de imágenes, colores, personajes, posiciones humanas fácilmente identificables o determinantes en la teatralidad de la pintura, la escultura, etc.

La danza, en todos los tiempos, ha sido un componente frecuente del espectáculo teatral. La danza no constituye sólo un "agregado" o un fenómeno paralelo al espectáculo teatral. En muchas ocasiones, le sirve de fundamento o clave. Aunque esto, naturalmente, ha sido tradicional en las "comedias musicales," me refiero en realidad a obras consideradas tradicionalmente "teatro." En el caso de la danza, el tema cubre, por lo menos, tres dimensiones: la descripción de la danza en términos teatrales, la utilización de la danza dentro del teatro y la inclusión de la danza como práctica escénica.

Las gestualidades o los movimientos de actuación en el teatro coinciden con aquellos de los danzantes. La teatralidad de las artes marciales, por ejemplo, ha sido evidente y expresamente utilizada en los espectáculos de Eugenio Barba y justificada en sus planteamientos sobre antropología teatral. La tendencia, no obstante, también se da en la

danza. En el FIT, Cádiz, en 1995, dos grupos de danza utilizaban gestos, posiciones del cuerpo o desplazamientos de las artes marciales. El grupo Danza '88' de Cádiz recurría a movimientos identificables con kumites de karate.<sup>26</sup> La danza de las jóvenes puede ser vista como la realización de un espacio de la amistad y la realización afectiva entre unas jóvenes que disfrutaban del juego físico en que el contacto físico de los cuerpos adquiere un sentido de plenitud. Todo el baile y el espectáculo llevaban a esta gozosa percepción de la relación física entre las jóvenes bailarinas y del disfrute del propio cuerpo.

Varias de las "obras" de grupos del Brasil que he visto en festivales internacionales de teatro, incluyen una diversidad de "bailes" como elemento constitutivo de la acción. Semejante es la situación con muchas obras cubanas de los últimos años, especialmente aquellas en las cuales se enfatizan las raíces afro-cubanas. En el caso del teatro africano en lengua portuguesa —en especial el de Angola y Mozambique— que he visto presentado en festivales internacionales de teatro en Europa es frecuente la inclusión de danzas y bailes. Con frecuencia, la danza es el componente clave de su teatralidad.

Un caso extremo se dio en el FITEI de 1994 donde el grupo M'Beu (Maputo, Mozambique) escenificó *O Dançarino*, el cual utilizó la danza de modo extenso, como motivo central de la estructura de la obra y como indispensable medio de expresión de los estados afectivos de los personajes, tanto de los espíritus como los seres humanos. El texto representado *O Dançarino* —de creación colectiva— escenificó la historia de los espíritus de los antepasados quienes deciden entregar sus poderes a unos jóvenes.<sup>27</sup> Sin embargo, el espíritu del viejo maestro de danza no consigue encontrar a alguien que merezca sus poderes. Por intuición, elige a alguien que no es un bailarín, lo que espanta a los otros espíritus. Finalmente no pueden menos que aceptar. Esta elección crea gran revuelo entre los humanos. Por último, deciden hacer un concurso de danza para probar si el joven merece ser elegido o no. Este mundo a su vez es alterado por un mal espíritu que circunda tanto el espacio de los humanos como de los espíritus. La danza, por consiguiente, es esencial en el modo de representación y son numerosos los bailes escenificados.

<sup>26</sup> Sobre las ediciones del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, que se lleva a cabo desde 1986, ver Villegas (*Escenario... y Propuestas...*), e informes en distintos números de revistas, especialmente *Conjunto*, *Gestos*, *Latin American Theater Review* y *Primer Acto*.

<sup>27</sup> Sobre los festivales del FITEI, ver Carlos Porto, y las reseñas anuales en *Gestos*.

Por otra parte, en la práctica del poder internacional con respecto al teatro, las distinciones tradicionales en cuanto a géneros artísticos se han ido borrando. En los festivales internacionales de teatro de los últimos años hay una mayor inclusión de grupos de danza, proporcionando a estos grupos en muchos casos una igualdad de presencia. El público, a su vez, acepta estas substituciones con bastante naturalidad. Aunque el proceso es internacional, en los festivales realizados en Porto, Portugal, y en Cádiz, España, en los últimos años es notorio el aumento de grupos de danza que aparecen como representativos de los distintos países participantes. Aunque son muchos los factores por considerar —económicos, relaciones personales, circuitos, fechas, etc.—, se podría observar que en el FITEI (Porto, Portugal) en 1994, por ejemplo, los grupos representativos de América Latina fueron predominantemente grupos de danza. Estos grupos incluyen algunos de danza folklórica, danza clásica o danza moderna. En el Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz, 1995, una de las secciones del Programa se dedicó a los grupos de danzas y ellos constituyeron fuerte atracción de las actividades teatrales. Tuvo un éxito extraordinario *Cutumba*, por el Ballet Folklórico Afro-cubano de Santiago de Cuba, el cual escenificó una historia de la danza afro-cubana a través de varios cuadros representativos de bailes de diversos períodos históricos.

Aunque elementos del circo han estado presente en diversas manifestaciones teatrales en la historia del teatro, en el período contemporáneo, una de las manifestaciones de esta presencia es la incorporación o utilización de personajes del circo dentro de obras teatrales. Generalmente, esta inclusión no ha implicado un cambio radical de los códigos teatrales. El personaje incorporado con mayor frecuencia es el tony, el payaso, quien se constituye en un personaje portador de un sistema de valores de los sectores productores del espectáculo y, en ocasiones, ha sido una especie de representante de la inclusión de sectores de la marginalidad.

Mientras en ciertos momentos históricos o sistemas culturales los elementos circenses eran aceptables sólo en formas teatrales no asociables con la alta cultura de la época (teatro de calle, teatro popular, por ejemplo) en los últimos años son consideradas como estéticamente positivas en el teatro de elite o teatro para grupos minoritarios. Aún más, en algunos casos se considera que es el camino de acceso a la popularidad dentro de los teatros dirigidos tanto a los sectores populares como a los de la élite cultural.

Aún en períodos que no se caracterizan como populares, la búsqueda de nuevos lenguajes y otros factores han conducido a la utilización de elementos circenses en el teatro. Así sucedió en el período del surrealismo y su búsqueda de nuevos lenguajes teatrales, en el cual se dan formas limitadas de utilización de circo en el teatro.

En términos generales, la tendencia contemporánea es analizar el circo como espectáculo teatral, lo cual conlleva postular sus códigos de teatralidad. Uno de los primeros intentos sistemáticos fue el de Paul Bouissac quien propone claramente: "I shall attempt in this book to analyze systematically its specificity by studying circus performances from a semiotic point of view; i.e., as acts of communication involving a code and the process of encoding and decoding" (10).

Hugues Hotier define la práctica circense en términos que bien son aplicables al teatro en sentido tradicional:

cette pratique correspondait a une volonté de communiquer et correspondait certainement aussi a une volonté plus grande encore de recourir a une système de communication privilégié. Parce que le clown communique par la parole, par le geste, par le jeu corporel, par la mimique et par la musique instrumentale, il a sa disposition toute une gamme de possibilités, de moyens, de codes. (g1)

En el período contemporáneo, también se llega al circo en busca de nuevos lenguajes escénicos y procedimientos renovadores. Se observa, sin embargo, varias diferencias evidentes. En la actualidad, la búsqueda se integra con otras transformaciones importantes en los modos de producción artística, de recepción y legitimación. La cultura contemporánea y el teatro contemporáneo coinciden en enfatizar lo visual como modo de producción y percepción. Por otra parte, en este período se ha acentuado el cruce de procedimientos entre las prácticas espectaculares. Esta serie de factores contribuye a una mayor legitimación de lo que para algunos constituirían hibridaciones artísticas. Lo nuevo del teatro actual es la recurrencia, la sistematicidad y la intensidad del uso. Aún más, en algunos casos se considera que es el camino de acceso a la popularidad dentro de los teatros dirigidos tanto a los sectores populares como a los de la élite cultural.

Dentro de las muchas variantes contemporáneas, puede hablarse de teatro-circo en cuanto a la inclusión en el espectáculo teatral de numerosos elementos tradicionalmente adheridos al circo. Tal vez se puede distinguir entre teatro-circo, circo-teatro y teatro con utilización de códigos o procedimientos circenses. Un ejemplo de este último caso sucede en muchas de las obras de teatro de calle, en las cuales con frecuencia encontramos un anunciador que se dirige al público. Aunque este tipo de personaje se puede explicar en sus raíces griegas de las comedias de Plauto o en las teorías del teatro épico brechtiano con sus narradores, en algunas obras del teatro contemporáneo este personaje se asocia al circo al utilizar códigos vocales, corporales o gestuales reminiscentes o propios del maestro de ceremonias circense. Constituyente básico de muchos grupos de teatro de calle, es el tradicional paseo circense por las calles anunciando la función o invitando a potenciales

espectadores a asistir. En teatros realizados en escenarios también se dan códigos o modos de representación tradicionales de circo. Otras características son la participación de numerosos personajes, trajes alusivos y llamativos, utilización de animales, pruebas de saltimbanquis, participación de acróbatas, pruebas físicas o acrobáticas que crean suspenso por el peligro que implican, utilización del espacio aéreo por medio de trapeceistas u otros participantes, distensión de las tensiones con la participación de los payasos, continua incitación a la participación del público e intercambio de los participantes con los espectadores. A estos elementos se agrega la música que refuerza o intensifica las acciones de los personajes estableciendo el temple de ánimo en los espectadores. Naturalmente, lo definidor del circo suele ser el espacio del circo, tanto la carpa como el escenario circular. A estos rasgos propios del espectáculo circense en sí, hay que agregar aquellos que lo acompañan, tales como el paseo por la ciudad exhibiendo la compañía, las habilidades de los participantes, los objetos o personajes especiales —con énfasis en lo diferente o excepcional— los animales y un anticipo general de las atracciones que traen a la ciudad. El colorido o preferencia por ciertos colores también son característicos de la imagen del circo.

La integración o utilización de personajes y procedimientos teatrales asociados con el circo, en principio, se ponen de manifiesto en la utilización de numerosos elementos potenciales, los que van desde el uso de acrobacias físicas y máscaras hasta el desplazamiento del espacio de la acción teatral desde el suelo del escenario a las alturas de los trapeacios.

La competencia cultural corresponde a sistemas culturales en momentos históricos específicos o a tradiciones culturales que sustentan el sistema cultural específico.

Para el espectador de los sectores de la alta cultura en la actualidad, por ejemplo, la llamada postmodernidad teatral ha llegado a ser parte integrante de su competencia cultural. La "postmodernidad" constituye tanto una manera de percibir y representar el mundo como la utilización de ciertos procedimientos para su representación. En el primer sentido implica una concepción de la sociedad, del ser humano, de la historia. Con respecto al teatro se ha enfatizado el recurrir a procedimientos e innovación en los códigos signíficos.

Helga Finter, por ejemplo, al hablar del teatro contemporáneo sugiere:

Estas denominaciones no son satisfactorias, porque en los dos primeros casos afirman el predominio de un sentido, y en el último caso, por el contrario, no aprehenden su actitud crítica, que somete a un experimento semiótico la interacción entre la audición y la visión. Además, no ponen de manifiesto en qué gran medida el teatro posmoderno traspasa la fronteras hacia otras formas de representa-

ción espectacular y confronta el teatro con aquello que hasta ahora parecía deslindarse, o sea: de la ópera, el performance, el cine, el video, la pintura, la escultura o, también, el concierto pop. (27)

Dentro de esta tendencia, se suele incluir tanto teatro "tradicional" como teatro que, algunos críticos no reconocen como tal. En el primero, se puede mencionar, por ejemplo, *Hernán Cortés* de Vicente Leñero, cuyo mensaje implica el cuestionamiento de la historia y de las narrativas históricas. En ese caso, específicamente, es la narrativa de la historia de la "conquista" de México, por medio de numerosos procedimientos de desplazamientos entre escenarios múltiples, la representación de un Cortés desmemoriado, construye un historiador y una historia no fiable. Por otro lado, enfatiza una concepción de Cortés y del conquistador español tradicional en la cultura mexicana. En el segundo, se puede mencionar *Poeta en Nueva York* del grupo español Producciones Imperdibles el cual reconstruye la visita de García Lorca con versos de Lorca leídos en voz alta y que pasan como noticiario en grandes letras en la parte superior de la pantalla que es el fondo del escenario. Pantalla en la cual se usa una variedad de proyecciones, las que incluyen fragmentos de películas —*King Kong* que recorre la ciudad y sube al Empire State—, de noticieros cinematográficos de Nueva York en la época de la visita de Lorca, diapositivas En el escenario auditivo— con escenas representadas por los actores —que nunca hablan— diapositivas de dibujos de Lorca, fragmentos de cine —*King Kong*—, de noticieros de la época en que Lorca estuvo en Nueva York, proyecciones de dibujos surrealistas que un artista va dibujando a medida que avanza el espectáculo, y que se asocian con los de Lorca, proyecciones en pantallas de televisión de acciones o gestos magnificadas o en "close up" de los actores en el escenario, unidos a juegos de luces que proyectan en la pantalla sombras que adquieren relevancia en el mensaje. Todo este aluvión de imágenes y sensaciones visuales son reforzadas por una variedad de elementos musicales que el espectador tiene que integrar a la pluralidad de signos que comunican el mensaje.

Uno de los procedimientos más asociados a la postmodernidad ha sido el de la metateatralidad, recurrencia que se explica porque uno de los rasgos definidores de la postmodernidad en el arte sería la conciencia de que el producto cultural es una creación, por lo tanto se le recuerda constantemente al receptor del carácter de "construido" del objeto artístico. Una de las técnicas con que se evidencia esta concepción vendría a ser la explicitación del proceso de construcción del objeto y que, en el teatro, se pone de manifiesto por medio de la metateatralidad, entendida en uno de los sentidos propuestos por Hornby: conciencia implícita y manifiesta del proceso de hacer arte, la conciencia de escribir y la escritura fundada en otros textos. En este caso, el texto espectacular cancela toda posibilidad de ser leído como verdad o realidad. Natural-

mente, la metateatralidad funciona de modo diferente en el texto dramático y en texto teatral.

La *Tragedia fantástica de la gitana Celestina...*, de Alfonso Sastre es uno de los textos españoles considerados postmodernos y en el cual los procedimientos metateatrales contribuyen a la ironía y el humor. Se manifiesta en la conciencia que se crea en el lector de que el "espectáculo" es literatura, la conciencia de la teatralidad de la historia, y la conciencia de los propios personajes de ser actores o personajes de teatro. Los propios personajes —con ligeras intervenciones del dramaturgo ficticio— son los que acentúan el carácter de texto representado, interponiéndose la palabra entre el lector/espectador y el mundo de la representación. Por un lado, el dramaturgo le da el tono irónico y distanciado al texto por medio de las descripciones de los cuadros, en los cuales, usa un lenguaje cervantino y fórmulas de *El Quijote* y textos de la Edad de Oro. Con el procedimiento proporciona al texto un aire de "literario" y, aún más, texto literario del pasado. Por otra parte, se da de continuo la conciencia de los personajes de tener sus antecedentes o de compararse con los personajes de la tragicomedia clásica y, además, la conciencia reiterada de estar en el teatro, de estar actuando. Los personajes se sienten personajes de teatro, y, por medio de la palabra, se lo evidencian a los lectores o espectadores. Una vez más no es el gesto, no es la espectacularidad del personaje, sino sus palabras.

Un espectáculo teatral en el cual se maneja constantemente el procedimiento es la versión de *Los enemigos* de Maza, que hemos mencionado anteriormente. Este proceso de autorreflexividad se da constantemente en el texto y constituye el núcleo del espectáculo, dando origen a varios niveles de ficcionalidad. La acción se inicia cuando el abate Brasseur está tratando de convencer a un personaje que se represente el "baile del tum tum" para que el abate lo transcriba. A continuación, en varias instancias la acción se detiene para llevar a cabo esta transcripción o el indígena recurre al texto original para aclarar puntos. Al espectador se le recuerda con frecuencia que lo que está viendo es un proceso de reconstrucción en segundo grado. Por una parte, hay conciencia de que lo representado por los indígenas es una reproducción de un espectáculo antiguo, cuyas normas es imprescindible seguir aún en los detalles, ya que no usarlas destruiría la sacralidad de la producción. Por otra parte, el abate pide ayuda o hace preguntas para entender lo que se está representando delante de él y uno de los indígenas actúa como traductor. El texto que el espectador escucha, a la vez, es la traducción del supuesto texto original conservado por la tradición. Se hacen referencias a la versión de Magaña. Es decir, tanto el diálogo como la puesta son indicios de varios niveles de representación o de ficción. La puesta en realidad se trata de un ejemplo de teatro dentro del teatro, a varios niveles, uno de cuyos niveles tiene su propio director

Al espectador contemporáneo se le recuerda que lo que presencia es una reproducción del siglo XIX, una producción hecha fuera de la realidad de sus espectadores reales en el siglo XIX, por cuanto se está haciendo, en especial y específicamente, para el conocimiento del sacerdote y su posibilidad de transcribirlo. Por lo tanto, lo que presencia el sacerdote no es la "realidad" de la ceremonia o espectáculo en que se hacía, sino que es un simulacro del espectáculo, fuera de su realidad ceremonial, contextual o espectacular. No constituye una reproducción en la cual participa la colectividad como colectividad ni se lleva a cabo en las fechas correspondientes a la sacralidad maya. Otras referencias tales como al "viejo Rabinal" y a las dificultades de la representación refuerzan este carácter metateatral. Toda la representación, a la vez, sugiere la teatralidad maya como una teatralidad sustentada en códigos de comportamiento social que deben ser seguidos. En otras palabras, se construyen personajes que, a su vez, son conscientes de su actuar social.

La competencia cultural y visual dentro de una tradición cultural se pone de manifiesto, por ejemplo, en el llamado teatro histórico, por cuanto éste constituye un magnífico ejemplo de la interrelación entre el mensaje ideológico específico, el sistema cultural y los sistemas de imágenes legitimados de un sistema cultural.<sup>28</sup> El discurso teatral histórico es literalmente una puesta en escena del pasado. Es decir, el teatro visualiza el pasado. Se trata en el fondo de una "historia ilustrada," con imágenes. De este modo, la puesta en escena implica una reconstrucción visual del pasado, no sólo una reconstrucción ideológica o una reutilización ideológica del pasado. La re-construcción visual supone que la ideología de la reconstrucción del pasado no surge sólo de las palabras del texto sino que también y, a veces, predominantemente de la selección de imágenes, gestos, espacios seleccionados para la puesta en escena. Esta construcción visual se vincula con la construcción visual del pasado llevada a cabo por las instituciones (historias ilustradas, la escuela, el sistema educacional en general) y otras artes visuales (escultura, pintura, arquitectura) dentro del sistema cultural u otros sistemas culturales que han reproducido el episodio y que constituyen parte del imaginario social de productores y espectadores. La visualización de la historia está en íntima relación con la competencia cultural de los destinatarios de los discursos y de los medios de comunicación de cada momento histórico o sistema cultural. Mientras en la Edad Media, los pórticos, los retablos o los grabados de las iglesias constituían las fuentes de visualización de los sectores populares, en nuestro tiempo son los libros escolares, las revistas, el cine o la televisión los visualizadores

<sup>28</sup> Ver Spang, Romera Castillo-Gutiérrez Carbajo y Villegas ("Teatro histórico...").

del pasado. A niveles de la elite cultural, sin embargo, la pintura constituye un medio de visualización significativa.

De este modo, en España, por ejemplo, sería difícil representar un texto sobre el reinado de Carlos IV sin la interferencia asociativa de los retratos de la familia real de Goya. Uno de los ejemplos más evidentes de esta interrelación, tanto en el texto como en la puesta en escena son algunas de las obras de Buero Vallejo, en las cuales la pintura constituye la clave de la lectura y de la puesta en escena, como sucede en *Las Meninas* y *El sueño de la razón*. Los llamados "Padres de la Patria" en América Latina han sido definidos y caracterizados visualmente en el teatro sobre la base de la pintura histórica del siglo XIX. Semejante es el caso de la representación del indígena, por ejemplo, desnudo o vestido o vestido con trajes asociados con las culturas aztecas, maya, incas, etc. utiliza o reutiliza las asociaciones que esos trajes tienen en la imaginación de los potenciales espectadores. Un indígena desnudo implica primitivismo; a veces ingenuidad. Pero siempre es lo opuesto del conquistador, descubridor o europeo vestido. En muchas ocasiones, la visualización del indígena se funda en las pinturas o los grabados de los viajeros extranjeros que visitaron América Latina o que imaginaron al indígena en función de sus propias lecturas y mitos.

## Capítulo 8

### La reconstrucción de la visualidad de las prácticas escénicas

En este capítulo nos centraremos en la elaboración de una estrategia para el análisis de espectáculos que no se han visto representados y su posibilidad de reconstruir su teatralidad, con énfasis en su construcción visual.

La tradición crítica con respecto al texto espectacular u otras prácticas escénicas tiende a pensar que el carácter efímero de la puesta en escena, prácticamente, anula las posibilidades de su investigación. Se afirma y acepta que no hay dos representaciones iguales y que en muchas circunstancias no sólo aspectos prácticos acontecen que alteran el texto, sino que con frecuencia la relación del espectáculo con el público experimenta variantes.

En el caso de los textos dramáticos, el lector, crítico o historiador se encuentra con un texto relativamente inmutable que, en el caso de los textos del pasado, eruditos o investigadores se han esforzado por preparar ediciones críticas o anotadas. Se cuestiona a veces la versión elegida, secciones de las mismas o de palabras que, al ser transcritas, han experimentado cambios con posibilidad de alterar el significado del texto.

En cuanto al texto espectacular, en cambio, en principio, es necesario reconocer que es más difícil la reconstrucción de la producción de otras prácticas escénicas, algunas de las cuales se han dado una vez y sobre la cual no se conservan documentos. La dificultad, sin embargo, no es sólo con respecto a textos de un pasado lejano sino que también es válida para el pasado inmediato o textos contemporáneos.

Con respecto al carácter efímero e irrepetible los ejemplos son innumerables. En la presentación del *Quijote* por el grupo La Candelaria de Colombia, en la sala La Lechera durante el Festival Iberoamericano de Cádiz el miércoles 20 de octubre de 1999, se quebró la escalera por la cual Sancho subía a su estrado desde donde imparte justicia. Sancho se vio obligado a tratar de subir sin escalera, frente a la dificultad de levantarse, otros personajes/actores que estaban en el escenario lo empujaron para poder continuar con la acción programada. Para la noche siguiente, la escalera ya estaba arreglada. Por lo tanto, la acción de Sancho de ser levantado hasta su estrado correspondió a una representación única. Por otro lado, ¿cómo reconstruir la relación público-espectáculo? Es frecuente que actores o directores digan: "éste es un

público frío," es decir que no reacciona al temple de ánimo propuesto por el director o los actores.

Por otra parte, cada espectáculo teatral es presenciado, aún en los casos más exitosos, por un reducido número de espectadores locales. Por lo tanto, el público de otras ciudades o países no tiene ninguna posibilidad de "verlo." Pese al aumento de circuitos teatrales —tales como giras de grupos teatrales o su participación en festivales internacionales— la realidad es que la mayor parte de los espectáculos teatrales contemporáneos son vistos por pocos espectadores.

Estas dificultades, sin embargo, no anulan la posibilidad de entender una puesta en escena no presenciada directamente por el crítico o historiador. A nuestro juicio es posible aproximarse al modo potencial de una puesta en escena, ya sea a través de la documentación conservada sobre el espectáculo, las teatralidades social de un momento histórico, la legitimación de ciertas teatralidades y las interrelaciones entre poderes culturales y teatralidades legitimadas.

No nos interesa en este capítulo, sin embargo, las diferencias de una puesta a otra de un mismo espectáculo o texto teatral, sino la validez de la conservación documental del espectáculo teatral, aún en su unicidad y diferencia de cada función. ¿Es posible conservar documentalmente un espectáculo teatral? En otras palabras, ¿es posible al investigador estudiar una puesta en escena del pasado? En este capítulo consideraremos algunos elementos contribuyentes a la documentación de una puesta en escena y discutiremos algunas de las implicaciones de los mismos. Nuestra hipótesis de trabajo es que la reconstrucción se puede llevar a cabo desde dos perspectivas. Por una parte, sobre la base de la documentación acerca de la puesta específica o las puestas de un momento histórico. Por otra, fundado en la teorías de las teatralidades y las teatralidades legitimadas que hemos propuesto en capítulos anteriores, proponemos utilizar como referente la teatralidad legitimada estéticamente dentro del grupo social y cultural constituyentes de la comunicación teatral en el momento histórico.

#### *De los documentos sobre puestas en escena específicas*

Como hemos apuntado previamente, el texto dramático en sí constituye un documento que puede permitir construir una teatralidad del mismo.

Las didascalias, en principio constituyen un indicio de las posibilidades de la representación, aunque no necesariamente prueban que en la práctica se llevaron a cabo o que el director siguió las instrucciones del texto. Como hemos indicado, las didascalias quedan sujetas a la competencia y las asociaciones posibles del lector o, en este caso, del director. Sin embargo, en muchos casos pueden contribuir a visualizar

una posible puesta, complementadas con otros materiales visuales del período y del sector cultural.

El texto dramático de *Los enemigos* de Sergio Magaña permite hacer algunas observaciones a este respecto. El texto casi carece de acotaciones y el discurso del hablante dramático básico no apunta rasgos que definan la dimensión visual del texto. En consecuencia, la imaginación y la competencia cultural del lector se constituye en la clave para proporcionar visualidad a la historia representada. Naturalmente, este "cargar" el texto dependerá de la cultura del lector. El lector mexicano de los sectores de la llamada "alta cultura" recurrirá a su sistema de imágenes en que el mundo maya y las culturas amerindias de México o América Central tienen una serie de tradiciones definidas primariamente por la educación primaria y secundaria, los museos de arte y de antropología. El lector fuera de la cultura mexicana, ya sea latinoamericano o europeo, naturalmente, proyecta las imágenes de su propio sistema cultural a las alusiones, referencias o descripciones verbales del texto. Estas imágenes pueden provenir de los rasgos específicos de su cultura como cultura nacional o como cultura transnacional.

Consideremos, por ejemplo, la frase inicial del texto: "Escenografía: Palacio Templo de Rabinal. Varios niveles." (50) Para el lector informado en la historia maya o las culturas pre-hispánicas de América Central la frase puede configurar en el imaginario algunas de las reproducciones gráficas de los templos; si el lector está más familiarizado con las culturas de la Zona del Perú o Bolivia actuales la imagen puede ser del todo diferente. Si el lector, por otro lado, no está formado en estas culturas es probable que construya imaginariamente el "templo" sobre la base de las películas en que aparecen culturas pseudo-mayas o pseudo-amerindias. Sin embargo, la frase "Palacio templo" puede desconstruir la imagen de templo e imponer la de "palacio," términos que en el lector pueden asociarse con edificios y espacios de las tradiciones europeas ya que, con frecuencia, no se asocia "Palacio" con las culturas amerindias. Cualquiera que sea la asociación del lector, sin embargo, lo que importa destacar en el punto sugerido: la construcción del espacio escénico en el texto dramático depende en gran parte de la cultura y el imaginario del lector.

Similar es la importancia del imaginario del lector en frases como "*Le quita la hachuela de combate*" (54). Aún más compleja es la posibilidad de comunicar visualmente sentimientos que, con frecuencia, el hablante básico sugiere o afirma. Tal es el caso de: "*Queché, presa del deseo, se aproxima a Mun, pero no la toca*" (55) o cuando el hablante anota que Mun "*(Sonríe insinuante)*" (55). En todas estas frases, la competencia cultural del lector complementa la lectura utilizando la imagen de su repertorio cultural, la que puede provenir de su experiencia de práctica social, pero que generalmente, se funda en otras prácticas



culturales que transmiten imágenes visuales, tales como la pintura, el cine o la fotografía.

Las narraciones de los contemporáneos de puestas en escena específicas pueden constituir una fuente de información. Hay que considerar, sin embargo, que esta fuente está mediatizada por el sujeto de la narración que selecciona aquellos aspectos que, a su juicio y de acuerdo con su propósito, resultan más significativos. Estos relatos constituyen versiones subjetivas o interesadas de esas puestas.

En este plano, las críticas de los diarios suelen contribuir con aspectos sugerentes o significativos, por cuanto con frecuencia indican la sala en que se puso en escena, el tipo de público y, a veces, detalles específicos de la actuación, el decorado, el escenario. Aún en algunas ocasiones suelen proporcionar el contexto de la puesta. El análisis de los comentarios periodísticos en Chile de *Chiloé, cielos cubiertos* de María Asunción Requena, estrenada en 1972 y puesta en escena en varias ocasiones, muestra cómo el énfasis original estuvo en la interpretación política y la posición de la mujer en el proyecto nacional demócrata cristiano. Su puesta en tiempos de la libre empresa, 1992, en cambio, privilegió una lectura folklorista y musical (Villegas, "María Asunción Requena..."). Por lo tanto, la puesta enfatizó elementos de bailes y la visión tradicional de representar a los habitantes de Chiloé.

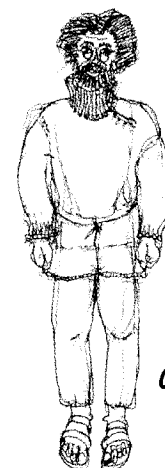
Otra excelente fuente de reconstrucción de la puesta en escena la constituyen los archivos de materiales utilizados en la puesta en escena. Estos materiales pueden incluir preparados inicialmente aquellos conservados después de la representación, tales como elementos del decorado, los trajes, las máscaras, los objetos. Tanto las notas de los directores, actores u otros participantes pueden proporcionar aspectos de la puesta, ya sea con respecto a la visualidad o la gestualidad. Este material es muy variado de acuerdo con los distintos momentos históricos, los géneros específicos y los contextos teatrales.

Con frecuencia, los autores o productores encargan desde su perspectiva a artistas el diseño de la escenografía y los trajes de los personajes. En la página siguiente, por ejemplo, puede verse cómo Sastre pensaba inicialmente, antes de representarse, algunos de los personajes de su *Celestina*. Las fotos de la puestas en escena en Italia y Alemania muestran que los directores siguieron otro camino.

Naturalmente, estos materiales varían considerablemente desde un punto de vista histórico y, en principio, habrá tendencia a tener mayor cantidad de elementos en obras contemporáneas que en el pasado. Aunque, por regla general, también en el presente la mayor parte de esos materiales tienden a desaparecer inmediatamente después del término de la temporada de funciones. En ocasiones especiales, hay algunos que se conservan en museos. Hay momentos históricos y géneros que tienen una profusión de información.



CELESTINA



CALISTO



SEMPRONIO



VIGILANCIA

Diseños para los personajes de *La Celestina* de Alfonso Sastre. Enviados por el autor.

Uno de los libros más completos e interesantes sobre este tema es el de Montserrat Ribao Pereira, quien examina el teatro histórico del período romántico en España. Al resumir el tema, observa:

Los cuadernos para la puesta en escena son los únicos textos que ofrecen datos sobre la entonación enfática de determinados parlamentos, y en la mayor parte de las obras analizadas informan sobre cambios paulatinos en la iluminación de las tablas, efectos sonoros, movimientos de personajes, entradas y salidas... que no recogen las ediciones, y, por tanto suelen pasar desapercibidos para el lector, pese a la extraordinaria pertinencia de los mismos. (228)

Otro material gráfico o narrativo útil lo constituyen aquellos que tanto los directores como los diseñadores u otros participantes de la puesta pueden guardar. El análisis de los textos del pasado presenta grandes dificultades en este sentido. Los modernos, por otra parte, no necesariamente han conservado los materiales, aunque los museos e institutos teatrales suelen conservar materiales en los distintos países. Recientemente el acceso al "internet" y el interés de los productores por poner esos materiales en el internet hacen más fácil el acceso y, con frecuencia, están incluyendo materiales de los archivos.

Otro modo de reconstruir la visualidad o la puesta en escena es acudir a procedimientos de registro de su totalidad o de fragmentos de la misma. Estos procedimientos están vinculados a los cambios históricos y a la tecnología de cada época. Dentro de estos materiales pueden considerarse las "ilustraciones" de algunas escenas o de aspectos de la representación, en cada caso, sin embargo, hay que considerar los factores mediatizadores de dicha ilustración. Tal es el caso, por ejemplo, de los retratos de los actores o actrices que estudia muy bien Carmen Gracia Beneyto, quien comenta:

El retrato del actor adopta líneas iconográficas diferentes. Desde el siglo XVIII se desarrolla una moda de inspirarse en el retrato aristocrático, o bien en los retratos de profesionales burgueses, destinados a ennoblecer y exaltar la persona del retratado y la importancia de su función dentro de la sociedad (418).

Gracia Beneyto demuestra este aserto con el sugerente ejemplo del retrato de la actriz del siglo XVIII La Tirana y su comparación con el de la Duquesa de Alba, ambos pintados por Goya, y con el análisis de varios retratos de Garrick. En el caso de los cuadros de Goya anota: "El retrato que realiza Goya de La Tirana [...], por ejemplo, sigue la misma tipología utilizada por el pintor para representar la aristocracia, y concretamente tiene estrechos puntos de contacto con el retrato realizado a la Duquesa de Alba..." (418).

Para el caso del teatro, podemos pensar predominantemente en la fotografía publicada o destinada a ser publicada, lo que incluye fotografías proporcionadas por los propios grupos teatrales. Las fotografías de espectáculos escénicos por fotógrafos profesionales para diarios o periódicos, por ejemplo, están condicionadas por las características definitorias del periódico. Es decir, la foto incluida en un diario, generalmente, cumple una función dentro de la política general del periódico. Por lo tanto, la selección de la escena, del personaje, el punto de vista fotográfico, corresponden a la imagen del mundo que el diario proporciona a sus lectores. De este modo, está parcialmente determinada por los intereses sociales, el contexto de la época, el tipo de público lector del diario. La contextualidad social y la contextualidad del diario dentro de la política nacional constituyen factores importantes en la fotografía.

Si las fotografías son incluidas en libro una vez más, el sentido y función del libro, el autor y el destinatario del mismo actúan como factores determinantes del sentido del conjunto las fotografías individuales incluidas. Polly Hodge ("Photography..."), al analizar el tema de la fotografía e historia del teatro en España, observa que hay pocas historias del teatro con fotografías. Al comentar la *Historia del teatro español*, de Ángel Valbuena Prat, publicada durante el período franquista (1954) anota que en su mayoría son retratos de autores. Una interpretación posible de este predominio es que lo importante, desde el punto de vista del autor o editor, es el texto dramático y el autor y que esta historia es preferentemente de una línea patriarcal.

Resultan también valiosas las fotos de la publicidad del espectáculo, o las fotos distribuidas a la prensa, en cuanto sugieren cuál es el mensaje que, en su contexto, el grupo quiso comunicar, o el "gancho" con que el grupo o el productor quiso atraer al público. Lo mismo sucede con los materiales gráficos incluidos en los programas de mano, entregados o vendidos a los asistentes. En los tiempos actuales de globalización, cuando los grupos aspiran a circular nacional e internacionalmente, se ha incrementado, posiblemente, el sistema de auto-marketing recurriendo a folletos con numerosas fotos de los espectáculos. Finalmente, en la actualidad este sistema se ha incrementado con el uso del internet, en las que cada grupo posee su propio "espacio" y se "vende" con fotos y descripción de sus espectáculos. Su desconstrucción no revela tanto el texto representado como las "intenciones" del grupo y los instrumentos de marketing empleados.

La contribución de la fotografía, entonces, incluye la consideración del objeto fotografiado, el punto de vista desde el cual cámara capta al objeto, la utilización del espacio, los materiales incluidos y, naturalmente, los códigos específicos del género. Con respecto al teatro, constituye un documento complementario cuyos factores mediatizadores de la

representación tienen que ser analizados en cuanto al medio en sí (la fotografía), el objeto general —el teatro— y la puesta específica.

Los programas de mano y los carteles que divulgan el espectáculo, a la vez, son reveladores de la propuesta de lectura y la imagen que los productores quieren transmitir a los potenciales espectadores.

Una dimensión que se le ha empezado a dar importancia es el de la iconografía teatral. Robert L. Erenstein apunta: "Theatre iconography systematically attempts to integrate the pictorial representation of theatre as a vital source of information in researching the history of theatre" (185). Erenstein hace notar que dentro de la tradición logocéntrica de occidente no se le ha concedido importancia a las ilustraciones como fuentes de investigación y que éstas aparecen como meros apéndices de la interpretación fundadas en las palabras de los textos. Por ello, agrega: "Theatre iconography, however, involves the search for a new dialectical relationship between the written word and the theatre illustration, one in which the illustration is not immediately interpreted as an appendage to a text" (185). Erenstein enfatiza la "ilustración" de puestas en escena de un texto y examina varios problemas relacionados con la reconstrucción visual de un espectáculo basándose en la ilustración de una o más escenas.<sup>1</sup>

Creemos, sin embargo, que hay que distinguir entre una "historia del teatro ilustrada" y una historia del teatro como construcción visual. En la primera las fotos o los materiales pueden incluirse como "ilustración" de afirmaciones hechas en la narrativa o como forma de incorporar fotos de actores y actrices, dramaturgos y dramaturgas, escenas de textos representados, las salas y los edificios donde se han llevado a cabo espectáculos teatrales. La historia del teatro como construcción visual, en cambio, tendría que establecer la interrelación entre la puesta en escena y el sub-sistema de signos visuales dentro del sistema cultural en el que se inserta el espectáculo.

Desde esta perspectiva, los códigos de la ilustración en la época y la intencionalidad del ilustrador corresponden a algunos de los factores mediatizadores de la representación.

En apariencia la documentación de lo visual en nuestro tiempo no sería un gran problema debido a la existencia del cine, la televisión y, especialmente, el video. El video, prácticamente, puede ser utilizado por cualquiera de nosotros, aun sin gran experiencia en filmación.<sup>2</sup> Permite grabar espectáculos en una diversidad de espacios y pareciera ser la

<sup>1</sup> Sobre la importancia de la ilustración teatral, ver Katritzki.

<sup>2</sup> Aunque discutible en muchos de los principios, el ensayo de Jovita Millán Carranza es sugerente de las posibilidades del video como divulgador de espectáculos teatrales y su función política y cultural.

solución para la documentación visual, como así mismo para resolver una de las mayores dificultades de los investigadores de teatro latinoamericano. Es decir, la falta de acceso a representaciones teatrales de América Latina o de España. Este procedimiento, sin embargo, tiene numerosas dificultades y obliga a considerar varios factores, tales como: la selección misma de los textos, el objetivo de la filmación, la técnica empleada en la filmación, el punto de vista de la cámara, como asimismo las dificultades para adecuar la iluminación filmada a la del escenario. Los problemas empiezan con la selección misma del espectáculo y la cámara que se utilizará para la grabación.

Desde el punto de vista de la selección del espectáculo, hay aquellos que permiten una mejor o más fácil grabación que otros. Un espectáculo con escenarios múltiples y muchos cambios de iluminación y que utilice mucho la luz se hace un texto difícil de filmar. Una cámara que no sea capaz de captar sonidos a larga distancia, no graba bien las voces ni los cambios de voces en el escenario y hace difícil entender los parlamentos. En la actualidad, hay micrófonos inalámbricos que pueden dejarse en el escenario, con lo cual mejora considerablemente el audio de los videos. Por otro lado, la cámara debe tener la posibilidad de apertura manual, ya que los cambios automáticos de la percepción de la luz tienden a engañar a la cámara produciendo grandes manchas blancas en la filmación, especialmente cuando hay fuertes contrastes de luz en el escenario.

El video es un nuevo medio, que tiene sus propias reglas y problemas de producción y percepción. Por ejemplo, un buen espectador de teatro no es necesariamente un buen espectador de video. Son otros los modos de recepción y otras las expectativas del receptor. El modo de recepción del video tiene más semejanza con el cine que el teatro.<sup>3</sup> Lo que implica, en cuanto a la producción, si lo adecuado sería grabar un espectáculo como si fuese cine. Algunas de las preguntas en la producción de un video teatral son: ¿Filmar con dos o tres cámaras? ¿Filmar dos escenas simultáneas —una panorámica y otra que siga a los personajes, por ejemplo— de modo que al ver la representación filmada se tenga una visión panorámica y una de detalles? ¿Qué clase de película usar? ¿A qué velocidad? ¿Cuál va a ser la calidad técnica de la filmación? Desde el punto de vista del análisis, significa, por ejemplo, que es necesario analizar de qué modo la cámara dirige constantemente la mirada del espectador, le ofrece datos y claves para conducir a una interpretación, por cuanto la cámara en ese caso funciona como "ojo" intérprete. Si la intención del "ojo" de la cámara fue puramente documental, sin preocuparse del receptor como ente que quiere disfrutar del espectáculo, se hace indispensable analizar las consecuencias de la cámara fija. Esta mediación tecnológica lleva a preguntarse si los problemas de ritmo, de

<sup>3</sup> Ver Patrice Pavis, "El teatro y los medios de comunicación..."

iluminación, de vocalización, etc. de un espectáculo en video corresponden al original o a fallas en la filmación

La afirmación de que el video es buen instrumento de documentación de espectáculos teatrales, por lo tanto, requiere el cuestionar una serie de aspectos y el tomar decisiones que afectan el resultado, por lo tanto, el documento.<sup>4</sup> Desde el punto de vista de la historia del teatro como proceso de construcción visual, sin embargo, el video proporciona un material riquísimo, el cual el historiador y el crítico tienen que considerar dentro de los factores mediatizadores en la producción.

Otro factor al cual se le ha dado poca importancia en este proceso son los materiales utilizados por los productores para publicitar el espectáculo, el cual puede contener materiales visuales que ayuden a configurar la visualidad del espectáculo. Una vez más, hay que considerar los factores mediatizadores. Con frecuencia los carteles publicitarios, los anuncios de prensa, el programa de mano incluye fotos o materiales visuales de la representación, los cuales implican el modo cómo los productores quieren que su espectáculo sea percibido o que consideran que es posiblemente atractivo para sus potenciales espectadores. Naturalmente, éste constituye un factor que hay que mirar como altamente sospechoso para el propósito de reconstrucción. Hay casos en que la escena incluida en el cartel no existe en la representación. Un ejemplo de este último es *Mirador* de Paco Zarzoso representado por el grupo CHT en Marzo de 2000 (en valenciano) cuyo programa de mano incluye una joven que cae desde una ventana. Esta acción no ocurre en el escenario y sólo existe en la imaginación del espectador si éste entiende el último gestos de los personajes que están en el balcón. Estos hablan de una joven que está en el balcón de otro edificio y parecen preocuparse por ella, luego hace un indicio de horror y parecen seguir con la mirada a algo que cae. El espectador tiene que entender que se trata de la joven de la cual hablaban. El Programa de mano representa a una joven que cae desde un edificio: el traje de la joven, el balde que cae junto a ella, la mirada de horror de la joven, las cortinas del ventanal no han sido vistas por el espectador real. El programa, en este caso, sirve como coda iluminante anticipada de la última escena del espectáculo, escena que no se ve.

<sup>4</sup> El problema aquí sin embargo es que surgen grandes dificultades para poder aprehender el teatro a través de los videos o las filmaciones. No es el momento de analizar tanto los problemas técnicos como los de mediatización del fenómeno teatral por la intervención de la perspectiva de la cámara. El hecho frecuente, por ejemplo, es que una obra de teatro vista en televisión resulta lenta y, con mucha frecuencia, aburridora, especialmente si el punto de vista es estático. Si no es estático, lo que el espectador ve es una creación del camarógrafo que ha privilegiado escenas o guía la lectura con la cámara.

### *De las puestas en escena posibles: la teatralidad legitimada*

Hemos postulado que los conceptos de teatralidad social, de teatralidades sociales legitimadas y sus modos de representación permiten configurar, dentro del circuito de comunicación de sectores culturales en cada momento histórico, una teatralidad legitimada que es la que tiende a usar el productor teatral para satisfacer la competencia cultural, social y visual de sus potenciales espectadores. El proceso de construcción de esa teatralidad social y la teatralidad social legitimada pueden constituir medios de reconstrucción de una teatralidad de una época y, por consiguiente la probable teatralidad usada en las prácticas escénicas de acuerdo con los productores y los destinatarios potenciales, aun cuando no se cuente con información directa sobre la visualidad de una puesta en escena. Para ello es posible recurrir a varios procedimientos. A veces, estos son de carácter genérico; otras veces muy específicos.

De carácter genérico puede ser la potencial utilización de la teatralidad social legitimada en el momento histórico, de modo que es posible imaginar que ciertos elementos o contenidos van unidos a ciertas imágenes. Por lo tanto, es posible esperar que si ese elemento o contenido está en el texto, la imagen utilizada será la legitimada. En este plano, los aspectos pueden incluir desde los colores a figuras completas. Ribao Pereira, por ejemplo, observa a propósito del teatro siglo XIX: "Contamos con pocos datos sobre maquillaje, peinado y vestuario. De los dos primeros conocemos el empleo simbólico de los cabellos sueltos y las camisolas blancas, que configuran la estética de la locura femenina" (232). Por otro lado, si se trata de representar, por ejemplo, a un obrero en el escenario sería posible suponer que dentro de la tendencia ideológica del productor dirigiéndose a sectores sociales y culturales de los sectores medios u obreros en un determinado momento y contexto histórico es posible esperar que el obrero aparezca visualmente de un modo específico.

Cuando hablo de la lectura de textos, no me refiero sólo a los textos dramáticos, aunque estos podrían constituir la clave del sistema de preferencia de los sectores productores. Cualquier texto de una época puede sugerir o permitir la percepción visual o el modo de construcción visual o la teatralidad —como sistema de signos visuales— de la época de los sectores productores de cultura legitimada. José Romera Castillo ha propuesto lo que denomina "Repertorio extraverbales en la comunicación literaria." Romera Castillo se refiere a Fernando Poyatos, a quien considera "uno de los especialistas más importantes de la comunicación no verbal" (181), quien "ha propuesto la idea de la antropología literaria como campo independiente." La tesis de Poyatos es que "a través de los repertorios extraverbales de los personajes (sobre todo en la novela, el cuento y la épica) se manifiestan claramente 'patrones culturales y universales.'" (Romera Castillo, 181)

En el caso del teatro, todo discurso tiene posibilidades de contribuir en la potencial construcción visual del gesto, el espacio, la kinésica en la que se sustenta el texto. Por lo tanto, sobre la base de una serie de textos literarios de un momento histórico sería posible construir la dimensión visual de una cultura y la competencia del espectador potencial de su tiempo para dar sentido u otorgar significados a los signos visuales implícitos.

Consideremos, como ejemplo, un caso en el cual casi careceríamos de materiales. Varios investigadores, por ejemplo, han señalado la existencia de un teatro incásico de carácter histórico —denominado *wanka*— una de cuyas funciones era al parecer construir la memoria histórica. Después de todos estos siglos ¿es posible construir la dimensión visual de la representación? La respuesta sería afirmativa, ya que contamos con numerosos materiales visuales de la cultura incásica, los que incluyen la cerámica, las tumbas, objetos recogidos en los museos y las descripciones de las crónicas. Tomemos, por ejemplo, una escena descrita por Cieza de León en *El señorío de los Incas*:

Y en mitad de la plaza tenían puesto, a lo que dicen, un trono grande con sus gradas, muy adornado con paños de plumas llenos de chaquiras de oro y mantas grandes riquísimas de su tan fina lana, sembrados de argentería y oro y de pedrería. En lo alto de este trono ponían la figura de su Ticiviracocha, grande y rica; al cual, como ellos tenían por Dios soberano hacedor de lo criado, lo ponían en lo más alto y le daban el lugar más eminente y todos los sacerdotes estaban junto a él; y el Inca con los principales y gente común le iban a mochar, tirándose los alpargates, descalzos, con grand humildad; y encogían los hombros y, hinchando los carrillos, soplaban hacia él haciendo la mocha, que es como decir reverencia. (115)

El análisis de este párrafo evidencia varios rasgos de la teatralidad incásica en sus ceremonias, por lo tanto, estamos hablando de una teatralidad legitimada como justificadora del poder.

La plaza como centro ceremonial, se trata de una ceremonia cuyos espectadores no están limitados a los personajes en torno al Inca. Es una ceremonia destinada a “todo espectador” y, probablemente, más a los sectores del pueblo. El Inca se hace ver protegido o bajo la tutela del dios Ticiviracocha; se rodea también por los sacerdotes. Por otro lado, se describe la gestualidad de rendir pleitesía, “reverencia.”

En distintos momentos históricos se da la posibilidad de diferentes referentes de imágenes visuales utilizadas en el teatro de acuerdo con los desplazamientos o sustituciones de sistemas de imágenes visuales legitimadas en el ámbito cultural o la comunidad cultural productora o receptora de los espectáculos teatrales.

Consideramos, como hemos tratado de mostrar previamente, que esta interrelación se da en todas las épocas. En los últimos años, sin embargo, la teatralidad y los modos de representación del cine, la televisión, la danza, el circo han llegado a ser importantes componentes de la competencia visual del espectador y la teatralidad del teatro.

La competencia visual del espectador implica conocimiento formal o social de los modos de representación de las artes visuales legitimadas en su tiempo, por cuanto las representaciones teatrales con frecuencia fundan sus sistemas de imágenes en las imágenes que, de alguna manera, han adquirido legitimación en la cultura respectiva. En el caso del teatro, con frecuencia estas son las imágenes establecidas por las formas artísticas, especialmente las consagradas por la cultura dominante. Sin embargo, como hemos señalado previamente, cada práctica artística tiene su propia tradición y su propia legitimación estética.

La interrelación con otras artes visuales legitimadas tiene que ser vista en la perspectiva e inserción del momento histórico, incluyendo, especialmente, consideraciones sobre el grupo social productor. Tanto el grupo social productor como las artes visuales vinculables al grupo son fenómenos determinados históricamente. De este modo, las decoraciones de las iglesias en el llamado período gótico, por ejemplo, —pórticos, tallados, esculturas, pinturas, etc. tienen matices diferenciadores entre España e Italia o entre Castilla y Cataluña. Diferencias que provienen de la situación de la iglesia en cada espacio, y, por lo menos, los sectores sociales patrocinadores del arte en cada espacio. En principio, la representación teatral de figuras vinculadas con los sectores sociales y económicos patrocinantes tendrán rasgos físicos, visuales, posiciones, gestualidades semejantes a las incluidas en las otras formas de representación visual de los mismos sectores culturales.

La pintura o la escultura o bajorrelieves constituyen modos de representación de las teatralidades legitimadas de enorme importancia para la lectura del teatro como construcción visual.

María José Palla ha llevado a cabo un admirable trabajo de análisis de la pintura de la época para entender la dimensión visual de las puestas en escena de Gil Vicente. En *A palavra e a imagem* propone que, debido a la fuerte importancia de la iconografía, el período de fines de la Edad Media es especialmente relevante para establecer relaciones entre artes gráficas y artes teatrales. Afirmar, además, que la iconografía de la época permite conocer los detalles visuales de la vida cotidiana.

Los cuadros son evidenciadores de teatralidades sociales en cuanto muestran modos de vestirse, disposición de los personajes, la inclusión de personajes, la relación de esos personajes con el central, los objetos con que se les vincula, etc.

Desde este punto de vista son especialmente sugerentes los cuadros históricos, aunque la observación vale para cualquier cuadro. El famoso cuadro de la “Coronación de Napoleón I” de David, que se encuentra en

el Palacio de Versailles, por ejemplo, comunica que los grandes poderes del momento aprueban con su presencia esta auto-coronación: casi todas las miradas están dirigidas hacia el personaje central, no hay objetos ni personajes que se interpongan en la mirada del espectador del cuadro y la figura de Napoleón. La posición de los cuerpos de los numerosos personajes con diversos matices sugieren acatación y respeto. En el mural de Francisco Franco previamente comentado los códigos pictóricos, la mirada de los personajes hacia arriba, lo configuran como ente numinoso.

La teatralidad de las esculturas es especialmente interesante en aquellas oficiales o que se ubican en lugares públicos, ya sean plazas o avenidas, frente a los edificios públicos, estableciendo un mensaje que valida posiciones o asocia lo representado en la estatua con los patrocinantes de la misma. En Chile, la estatua de Andrés Bello a la salida de la Casa Central de la Universidad de Chile; Arturo Alessandri Palma frente a la Moneda, la casa oficial del Presidente de Chile. Recientemente, se inauguró la estatua de Salvador Allende a la salida del Ministerio de Justicia.

Tan importante como la ubicación de la estatua es lo que representa o con lo cual se asocia. La mayor parte de las estatuas de los "Padres de la Patria" en América latina son estatuas ecuestres, que se inserta en la tradición de las estatuas ecuestres de la tradición pictórica y estatuaria europea.

La fotografía también puede representar un material visual que, como otros productores culturales, puede ser desconstruido tanto como medio de comunicación de mensajes como objeto en sí, con sus códigos específicos en relación con una diversidad de categorías posibles: familiar, retratos, publicitaria, histórica, social, policial, noticiosa, etc. En términos generales, es posible postular una teatralidad legitimada de la representación fotográfica cuyos cánones cambian de acuerdo con factores tanto ideológicos como técnicos. Los ideológicos se refieren a quién produce la fotografía, para quién se produce y cuáles son los medios en que se da a conocer. Es diferente la fotografía privada para ser conservada en álbumes personales (Armando Silva) y familiares y las destinadas a ser divulgadas en medios públicos, ya sean diarios o revistas. Pierre Bourdieu ha comentado que la fotografía es un sistema de legitimación social por parte de la burguesía. La fotografía, como los retratos, pueden sugerir elementos claves de la teatralidad legitimada dentro de los grupos sociales y culturales.

El análisis de la arquitectura y los componentes en distintos momentos históricos también puede contribuir a la elaboración de la teatralidad social de un momento histórico. Sin considerar los factores prácticos y tecnológicos de cada período, la apariencia, la distribución del espacio, la utilización de los espacios, los adornos, son indicios de imaginarios sociales. García Canclini ha hablado de la "ostentación del

poder" por parte de los sectores dirigentes en América Latina en el siglo XIX (*Culturas híbridas*). Durante fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la arquitectura oficial de muchos países de América Latina sigue el modelo de los edificios públicos franceses: fachada, tipo de columnas, las escaleras de entrada, etc. En el fondo, cada detalle de un edificio es sugeridor del sistema de preferencias culturales y los modos de vida preconizados por el sector productor y financiador de las construcciones. En el caso de las casas privadas, por ejemplo, la existencia de un "master bedroom" en un primer piso, mientras los dormitorios del resto de la familia se encuentra en un segundo piso o en otra ala de la casa constituye un "mensaje" de muchas de las casas norteamericanas en los sesentas y setentas: corresponde al espacio privado de los padres. La "sala" o "family room," por su parte, sería el lugar en que se reúne la familia. La ausencia de un "comedor" formal en muchas de las casas de los sectores medios, indica a la vez, la falta de importancia de esta actividad familiar o social. Comparar esta distribución habitacional con la de una casa de los sectores acomodados en Chile en los treinta y cuarenta, por ejemplo, se destaca que en la casa chilena la cocina tiene menos importancia; en cambio sí la tiene el comedor.

Un mismo tipo de análisis se puede llevar a cabo de todos los componentes: siempre como indicio de "modos de mostrarse" y de comportamiento sociales. El análisis del espacio escénico en el teatro y los espacios habitacionales construidos en el escenario, en consecuencia, se debe relacionar con los espacios arquitectónicos legitimados o ideologizados por los sectores productores.

Los libros y revistas de modas pueden constituir un valioso instrumento para construir la teatralidad de una puesta en escena y, en muchos casos, son fundamentales para el análisis de aspectos del texto dramático o teatral

Amy Sevcik, al analizar la posible puesta en escena siguiendo el esquema propuesto en este libro de *La familia la moda* (1805) de María Rosa Gálvez (1768-1806), contextualiza social, política y teatralmente el texto.<sup>5</sup> Afirma: *La familia a la moda* se estrenó..., en abril de 1805, en un clima de apoyo a Napoleón y, en consecuencia, crítica de la aristocracia inútil." (9) Esta perspectiva le permite, por ejemplo, analizar algunas de las didascalías que corresponden a este apartado: "La escena en casa de Don Canuto, en una sala adornada con el mayor lujo, al gusto moderno." Sevcik para responder a la pregunta sobre qué era "lujo" y "moderno" cita a Barrera y Escárzaga quienes caracterizan el estilo de la época:

<sup>5</sup> Ensayo escrito para un Seminario que dicté en la Universidad de Valencia (marzo, 2000) sobre "La teatralidad y la historia de la cultura y el teatro."

El nuevo estilo era fundamentalmente una continuación del estilo neoclásico, con una inclinación arqueológica mucho más fuerte que llevaba a la copia directa de tipos clásicos de muebles. A esto se añadió un nuevo repertorio de adornos egipcios, estimulados por las campañas de Napoleón en Egipto. Los muebles con chapa de caoba y montajes de 'ormolus' tomaron la forma de sillas y mesas romanas, griegas y egipcias, con soportes en forma de leones alados y pilastras coronadas por bustos de esfinges y hojas de palmas. (30)

Este breve ejemplo permite "visualizar" y construir visualmente el detalle de la escena descrita.

La estrategia permite definir o caracterizar tanto las teatralidades como las ocasiones de su uso y las interrelaciones entre teatralidades y esas ocasiones, dentro de los distintos sistemas culturales, y los factores contribuyentes a la legitimación o deslegitimación "estética" y "teatral" de cada una de ellas. Esto constituiría la construcción de la realidad posible, la que no se construye sólo basada en el teatro sino en otras formas visuales de los mismos sectores culturales.

## Capítulo 9

### La historicidad del canon: la evaluación estética

#### *La evaluación estética de los textos u objetos culturales*

En el plano de los estudios académicos, en la escritura de la historia del teatro y en la selección de textos para cursos académicos, la cuestión del valor del texto elegido no se plantea con frecuencia por cuanto se tiende a seleccionar a partir de un corpus de textos canonizados. Por otra parte, las tendencias de estudios literarios de orientación "científica" que se dio con gran profusión en los años cincuenta y sesenta —hacer una ciencia de la literatura— no se planteó el tema de la evaluación, ya que se trataba de textos canonizados y el objetivo de la ciencia era la descripción, la explicación de la funcionalidad de las partes en el todo o en la estructura. Por ello, algunos teóricos preferían distinguir entre *crítica literaria* y *ciencia de la literatura*, ya que la función de la crítica implicaría, precisamente, la valoración del texto.

Esta tendencia a la silenciación del juicio o del juicio implícito en la simple selección del texto, sin embargo, conduce a reforzar la validez de los textos canonizados dentro de las culturas dominantes en occidente y a la justificación no demostrada de la exclusión de los no canonizados.

El tema, sin embargo, es inherente a la discusión sobre los textos culturales y es fundamental al estudiar textos de las culturas no hegemónicas, los textos y espectáculos que no calzan dentro de los parámetros estéticos de los discursos culturales dominantes.<sup>1</sup>

La discusión sobre la evaluación estética de un texto se funda en procesos de canonización y descanonización. Los cuales a su vez se sostienen en las relaciones de los sistemas de valores y los valores sustentados por un sistema cultural como estéticos.<sup>2</sup> Estos juicios, sin embargo, provienen predominantemente de los sectores "académicos" y no de los sectores de producción masiva de cultura. A este propósito

<sup>1</sup> Sobre la historia de este tema y su significación, véase, Schulte-Sassen y Herrnstein Smith. Una síntesis, desde un punto de vista limitado, puede verse en "Evaluation," (Preminger, 259-264)

<sup>2</sup> Wellek y Warren: "The desire to affirm in some form the objectivity of literary values does not require commitment to some static canon, to which no new names are added and within which no shifts of rank may occur" (247).



apunta Simon Frith: "In the twentieth century the CANON was implicated with commerce anyway, and preservation of the high cultural ideal became the particular task of the academy, departments of literature, music and art" (245).

La evaluación literaria ha experimentado grandes variantes en la historia de la teoría literaria. Después de un período de intensa preocupación por el tema en los años cincuenta, sesenta y principios del setenta, perdió su validez y legitimidad. Varias tendencias del discurso crítico hegemónico lo marginaron de la teoría o de la práctica crítica. En los últimos años, sin embargo, el tema de la evaluación literaria (Hirsch), ha experimentado un reaparecer dentro del discurso crítico y ha llegado a ser un tema recurrente de las tendencias culturales que hemos descrito en el Capítulo 2.

Durante el período de interés hacia el problema de la evaluación literaria, predominaron dos tendencias. Por un lado, la liberal idealista, en la cual el texto es considerado como un objeto autónomo, cuyo significado se constituye por su propia estructura y cuyo valor trasciende su circunstancia histórica. Interpreta el valor estético como una esencialidad del texto, una condición ontológica del mismo, y proclama su universalidad. Frente a la concepción universalista y transhistórica se dio una historicista, en la cual el sistema de valores estéticos no es sino una dimensión de una percepción del mundo en un determinado momento de la historia. Desde esta perspectiva, el valor literario no es inmanente sino contingente. Esta perspectiva enfatiza la historicidad del canon. Es decir, su emerger en determinados momentos históricos y su vinculación con los sistemas de valores de determinados grupos dentro del sistema cultural, como así mismo su relación con las instituciones culturales que lo establecen como tal.

Dentro de esta orientación hubo quienes se asociaron al marxismo y proponía la sustitución del canon privilegiando aquellos textos contribuyentes al cambio social y la denuncia del sistema capitalista. "El Discurso a los Intelectuales" de Fidel Castro, en 1961, es un buen ejemplo de esta orientación de la literatura y la cultura al servicio de la revolución.

Una posición intermedia, aparentemente ecléctica, manejada por muchos escritores de izquierda del mundo hispánico, afirmaba la necesidad de la realización estética para la consecución de la eficacia social e histórica de los textos.

Un ejemplo representativo de esta orientación podría ser Alfonso Sastre en su llamada primera época. Sastre, en 1958, considera que su teatro cumple una función social: "la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo. El estímulo de esta transformación, en el orden social, corresponde a un arte que desde ahora podríamos llamar 'de urgencia'" ("Arte como construcción," 109). Posición que dentro de su perspectiva implicaría hacer un teatro

"revolucionario." Sin embargo, en el mismo ensayo, agrega: "Sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo. Llamamos la atención sobre la radical inutilidad de la obra artística mal hecha" (109). Estos dos fragmentos del manifiesto implican una curiosa contradicción teórica y práctica. Se afirma la voluntad de transformar la sociedad y, por lo tanto, sustituir el grupo social en el poder político y cultural por otro, podemos suponer, con una concepción del mundo y de la sociedad radicalmente diferentes. Sastre considera, al parecer, que el código estético de la sociedad actual es satisfactorio. Alfonso Sastre como ente político aspiraba a transformar la sociedad y proponía usar el arte como instrumento de la empresa. Alfonso Sastre dramaturgo, sin embargo, requería satisfacer los códigos estéticos establecidos como universales por la tradición dominante de occidente. En términos prácticos, representaba la utilización de los códigos teatrales del teatro europeo de su tiempo. El único modo de lograrlo era a través de la satisfacción de los intereses estéticos de los practicantes del discurso cultural dominante, uno de cuyos principios era precisamente la esteticidad del arte.

En este caso, la ideología del público potencial discrepaba esencialmente de la ideología del productor. En cambio, la ideología y el sistema estético de Sastre coincidía o eran mirados con simpatía por los productores de los discursos críticos fuera de España, especialmente en los Estados Unidos. Esta concordancia proviene de que ambos son discursos europeizantes. Es decir, el sistema de valores estéticos se fundaba en los modelos de la cultura dominante en Europa.

Schulte-Sasse observa que, mirada desde ahora, la polémica de los años sesenta, tanto la posición estética liberal como la socio-histórica revelan más coincidencias de lo que los mismos practicantes en su tiempo hubieran reconocido. Apunta, por ejemplo, que ambas coinciden en aceptar como "arte valioso" lo que constituye "un cuerpo bien ordenado de significado" y que existe "una conexión esencial, indispensable, entre significado y valor," y, finalmente, "comparten la creencia de que la comunicación es un proceso necesariamente agonístico, conforme, pase lo que pase, con la lógica de la identidad, en el que se puede hallar la *verdad*" (5).

A la coincidencia anotada por Schulte-Sasse, es preciso agregar otra. Consideramos que tanto la estética liberal, de origen kantiano, como la socio-histórica, reconocen el valor estético establecido por la tradición cultural hegemónica de occidente que ha construido el canon sobre la base de los textos europeos.

Como hemos apuntado previamente, las nuevas tendencias de estudios culturales han cuestionado la hegemonía o han buscado su explicación histórica. Dentro de estas tendencias, el cuestionamiento del canon ha sido recurrente. En Estados Unidos, los Estudios de las literaturas minoritarias —especialmente "Chicanas"— constituyeron las

voces más evidentes desde las minorías culturales. Probablemente más eficaz resultó el esfuerzo de practicantes de las teorías feministas, quienes, al escribir dentro del sistema hegemónico, tuvieron mayor éxito en socavar los principios de los cánones hegemónicos. El punto de partida fue denunciar al sistema cultural como patriarcal y logocéntrico que ha excluido a los textos escritos por mujeres de la historia de la literatura o del teatro. Dentro de esta tendencia, uno de los trabajos más desvalorizadores de la teoría de la evaluación literaria dominante en occidente fue el de Barbara Herrnstein Smith. En *Contingencies of Value*, Smith lleva a cabo el análisis de los fundamentos de la teoría de la evaluación y propone algunos nuevos principios.<sup>3</sup>

La reaparición del tema en los últimos años se lleva a cabo desde postulados bastante diferentes a los de la polémica de los años 60. La mayor parte de los estudiosos reconoce que, en la práctica, el tema de la evaluación literaria se funda en una visión de mundo, que supone tanto una ontología como una epistemología. Sus connotaciones o relaciones con la definición y función del objeto, con conceptos tales como el "gusto," "lo bueno," o el "bien y el mal," "lo bello" y "lo feo," con la función de la enseñanza o de la crítica literaria, llevan a proyectar su problemática a marcos más amplios que los de la literatura, la crítica o la estética literaria. La aceptación de esta imbricación entre juicios de valor estético y una visión de mundo supone reconocer la implícita historicidad de los juicios de valor por cuanto ellos se justifican y validan dentro de la concepción de mundo. Esta des-esencialización, o, desde otro punto de vista, esta historización de los códigos validadores de cánones estéticos es esencial para legitimar la propuesta de cánones alternativos.

El juicio de valor está en íntima relación con la legitimación cultural que hemos hablado previamente. Por lo tanto, la tendencia más general es aceptar los textos de las culturas legitimadas como potencialmente canonizables y, dentro de esa cultura, el texto canonizado viene a ser aquel que representa mejor los valores estéticos de ese sistema cultural. Esta perspectiva, a la vez, sugiere que los textos pertenecientes a las culturas no hegemónicas son leídos o aceptados como legítimos cuando son posibles de ser leídos desde los sistemas de valores de la cultura legitimada.

<sup>3</sup> Smith dedica un capítulo a lo que llama "The Exile of Evaluation." A este propósito afirma: "The reasons for the general neglect and exile, however, are more complex, reflecting, among other things, the fact that literary studies in America, from the time of its inception as an institutionalized academic discipline, has been shaped by two conflicting and mutually compromising intellectual traditions and ideologies, namely -or roughly namely- positivistic philological scholarship and humanistic pedagogy" (18).

Sin embargo, es preciso señalar que los sistemas de valores y los intereses de los grupos culturalmente hegemónicos cambian de acuerdo con las condiciones histórico sociales y, en consecuencia, la selección de textos se adecúa a los intereses de los cambios de los grupos dominantes. Aunque éstos, finalmente, son interpretados y utilizados en circunstancias individuales, tanto del lector o espectador como de las puestas específicas.

Las nuevas tendencias críticas en occidente han enfatizado la historicidad del canon y reafirman la multiculturalidad. Por lo tanto, se hace necesario rechazar el privilegiar un código, un criterio de valores, como medida de todos los textos y en todas las condiciones históricas, y aceptar la existencia de una pluralidad de códigos, tanto sincrónicos como diacrónicos, cuya validez es contingente tanto al sistema cultural en el cual se insertan como a las relaciones de poder de los distintos sistemas culturales coexistentes en determinados momentos históricos.

Creemos que en el proceso de evaluación son numerosos los factores mediadores que, de una manera u otra, alteran la percepción de los textos como objetos culturales. Contra los supuestos de la valoración "natural" y "espontánea" de los "grandes" textos literarios del "valor" de un texto como "esencial" al objeto, pensamos que tanto los códigos estéticos como teatrales son objetos condicionados por el sistema cultural del cual forman parte. El sistema cultural, a su vez, está condicionado por el sistema social y político, dentro del cual las instituciones culturales cumplen un papel clave en el proceso de canonización o descanonización.

Por pluralización de los valores queremos decir que el lector enjuiciará, en principio, un texto sobre la base de su sistema estético e ideológico. La lectura reconstructora que hemos propuesto en páginas anteriores, sin embargo, implicaría hacer el esfuerzo por entender el contexto, cultural y estético, del texto analizado y dar un juicio de valor de acuerdo con los parámetros de ese sistema cultural.

Para el juicio crítico, creemos la posición adecuada sería la inserción del texto dentro de un sistema cultural y reconocer tanto los códigos culturales dominantes en el sistema como los códigos correspondientes a la categoría dramática y teatral en las que se ubica el texto o el espectáculo. Esto no significa, por lo tanto, que "todo vale" o que no se den juicios de valor sobre los textos en base a reconocer la multiculturalidad o las diferencias culturales.

La valoración de los textos teatrales en puestas en escenas específicas, sin embargo, conlleva una vez más una serie de variantes, algunas de las cuales tienen que ver con las preferencias o expectativas, ideológicas y estéticas, del público o de los críticos.

*La evaluación estética: el texto dramático y el texto teatral*

Hemos propuesto la necesidad de entender el texto dramático y el texto teatral como productos culturales diferentes y que aún el mismo texto, leído o representando, constituye objetos culturales diferenciados. Esta diferenciación es también válida para el caso del juicio estético. Aunque nos hemos referido al tema de modo indirecto en varias ocasiones, se hace necesario clarificar ciertos puntos básicos.

La canonización de un texto dramático, naturalmente, no implica que su puesta sea necesariamente exitosa "estéticamente."

*Divinas palabras* de Valle-Inclán, por ejemplo, constituye un "clásico" del teatro español. Sin considerar, por el momento, los factores sociales y políticos de su "canonización," tanto dentro como fuera de España. Los numerosos análisis académicos del texto dramático destacan su maestría en el lenguaje y las imágenes, la configuración del mundo del mito —tanto de creencias populares gallegas como su re-utilización de los mitos clásicos. Por muchos años se le consideró uno de los textos de "vanguardia." En la puesta en escena dirigida por José Tamayo que vi en Noviembre de 1998 en el Teatro Bellas Artes de Madrid por la Compañía Lope de Vega, el mundo fantasmagórico, rebelde, y los personajes sorprendentes se convirtieron en personajes pintorescos de folklore turístico, no sólo por las vestimentas sino que especialmente por la gestualidad y el modo de decir los parlamentos valle-inclaneses. En este caso, mis expectativas como lector y estudioso de Valle-Inclán no fueron satisfechas como espectador de la propuesta teatral y la puesta escénica de Tamayo. En mi lectura, el texto dramático construye un mundo con rasgos arquetípicos sumergidos en un espacio semi-medieval integrado con una visión arquetípica de lo romano, en que la iglesia emerge como una institución decadente, degradada, y los seres humanos son seres movidos por pasiones primitivas y desgarrados de la sociedad de valores burgueses y católicos. La versión folklórica propia del realismo de los años veinte anulaba toda la novedad y originalidad del texto. A mi juicio, no se trató sólo de la propuesta de Tamayo sino que también del entrenamiento de los actores y actrices y de tradición al representar a "personajes de aldea."

*La Fundación* de Antonio Buero Vallejo es un texto que ha sido muy elogiado por la crítica y que en su tiempo representó una osadía ideológica. Fue puesta en escena por el Centro Dramático Nacional (1999) en el Teatro María Guerrero de Madrid y dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente, con un enorme éxito de crítica española y ha obtenido varios premios en España. La vi en el María Guerrero en noviembre de 1998, y, pese al enorme despliegue escénico y a la impresionante construcción del escenario, se me hizo teatralmente insatisfactoria, los personajes poco convincentes, y el derroche técnico innecesario para lo comunicado. Lo peor, a mi juicio, sin embargo, fue

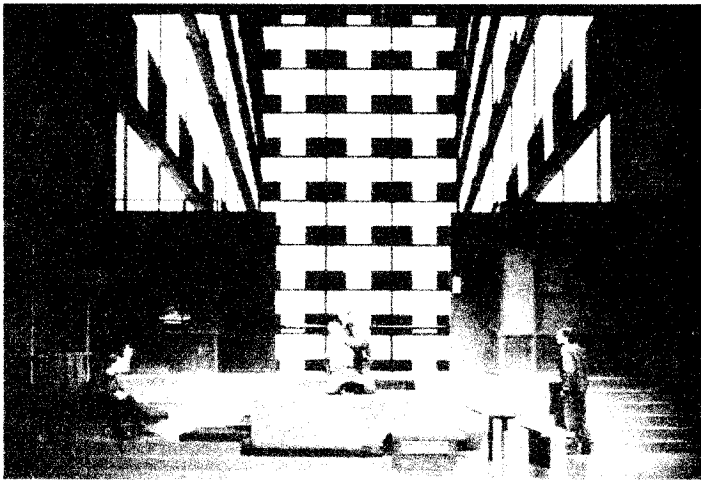
la mala dicción de algunos de los actores, que no sólo murmuraban los parlamentos sino que, además, en ocasiones hablaban de vueltas al espectador, lo que los hacía aún más inaudible.

El mismo espectáculo lo vi en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz pocos meses después en el Teatro Falla (octubre 1999) y, lo que ya era un problema en el María Guerrero resultó peor en el Falla. En ambos casos, mi negativa recepción, probablemente, fue reforzada porque en mis expectativas para comunicar el mundo de opresión, "sin salida," el control de la vida y la muerte de los seres humanos, se requería una mayor proximidad física con el espacio y los personajes y no la contemplación a la distancia que implicaban las dos salas y su disminución física en el enorme escenario construido por el director Pérez de la Fuente. Ahora bien, no se trata sólo del espacio, sino de qué se hace con el escenario teatral.

Phyllis Zatlin comentó otra puesta en escena de *La Fundación* en Nueva York el 21 de diciembre de 1989, con la dirección de James Houghton. Una de sus observaciones es sugerente para la interpretación del texto y evidenciar cómo el manejo del escenario es determinante del mensaje. Anota: "En la sala experimental de Nueva York no existe el decorado lujoso del primer acto ni los elaborados trucos mecánicos. El espectador cuenta más con los actores y con la imaginación de los espectadores para llevarnos, poco a poco, a la realidad de la celda" (124).

Se trata, en el fondo, del uso que el director dé a la sala. En el mismo escenario del Falla, por ejemplo, he visto espectáculos del grupo La Zaranda, cuya ambición temática es semejante a la de Buero de *La Fundación* y, sin embargo, ha logrado comunicar sentimientos personalizados y angustiantes, como, por ejemplo, en el impresionante espectáculo *Cuando la vida eterna se acabe* (Cádiz, 1998). El manejo de la voz, la acotación de los espacios con la luz u objetos creaban una relación personalizada de la angustia.

Por otra parte, textos literarios discutibles desde el punto de vista de la "alta cultura" pueden resultar fascinantes en su puesta en escena. Es el caso de las puestas del director chileno Andrés Pérez, algunos de cuyos textos básicos —*La Negra Ester* y recientemente *Nemesio Pelao*— constituyen textos con elementos melodramáticos, personajes populares estereotipados, lugares literarios comunes, lenguaje degradado, gestualidades exageradas y, que en otras circunstancias históricas, hubieran sido textos rechazados por su irrelevancia social y "vulgaridad," pero que vistos en este momento histórico en las puestas de Pérez resultan fascinantes y seductores, para una gran diversidad de espectadores. Algunos sectores se ven auto-representados en el escenario, con gracia, simpatía; otros, sectores admiran la técnica, la "postmodernidad" de la puesta.



*La Fundación* en versión de la Compañía de Teatro Nacional, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente



Escena de *La Fundación* en el Theater for the New City Nueva York 21 diciembre de 1989, dirigida por James Houghton. Foto de Marion P. Holt en *El Público* 77 (1990): 124

En consecuencia, textos dramáticos canonizados no aseguran éxito teatral y pueden convertirse en insatisfactorias experiencias estéticas, así como textos desconocidos pueden alcanzar realizaciones estéticas. Lo más significativo de los ejemplos anteriores, sin embargo, es la elasticidad de los juicios estéticos y la relación entre esos juicios y los sistemas de valores del que emite el juicio y el sistema estético al cual pertenece.

Los factores condicionantes en el juicio de valor entre la lectura del texto dramático y la asistencia al espectáculo teatral pueden variar considerablemente. En ambos casos, lo determinante es la competencia cultural del lector o espectador y las expectativas funcionan de modo diferente en uno u otro caso. En términos generales, los elementos comunes son: los criterios culturales estéticos dentro de la comunidad cultural de lectores y espectadores y los de la legitimación de valores culturales dentro de un sistema cultural y social.

Los textos dramáticos canonizados pocas veces coinciden con los textos de éxito teatral. Con frecuencia, la canonización se produce sobre la base de los textos publicados, su circulación, la publicidad y la coincidencia o aceptación por los practicantes del discurso crítico con acceso a las instituciones con poder de imponer opiniones. En el caso del teatro latinoamericano en Estados Unidos, España y Europa, se tiende a desconocer los "éxitos teatrales" en los países latinoamericanos, pese a los festivales internacionales y, recientemente, el aumento de acceso a la información a través de las comunicaciones electrónicas.

Otro factor decisivo es la discrepancia entre el público y los críticos, ya sean periodísticos o académicos (Villegas, *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*). El espectáculo *Sur realismo* presentado en 1999 en Chile por la actriz Argentina Nora Fernández, por ejemplo, fue enjuiciado negativamente por la "prensa especializada." Eduardo Guerrero, por ejemplo, apuntaba: "En todo caso, en términos globales, podemos decir que el espectáculo está más bien dirigido a un público no demasiado exigente, que disfruta en todo instante de la representación (risas desmesuradas) y que se engancha fácilmente con los parlamentos de la obra." Luego agregaba:

No se puede negar que existen escenas más logradas que otras desde una perspectiva teatral, como la primera y la última, pero hace falta una puesta en escena de más envergadura que deje en mayor evidencia el trasfondo satírico y crítico de la actriz en torno a problemáticas sociales siempre vigentes.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Este comentario fue publicado en enero del 2000 y reproducido nuevamente en *El Mercurio Electrónico* del 5 de julio del 2000.

El espectáculo, sin embargo, se ha mantenido muchos meses en cartelera y, con frecuencia, la sala se llena, hay que comprar entradas a veces con días de anticipación, el público la disfruta y, en su mayor parte, sale sonriendo. *El Mercurio Electrónico* (5 de julio de 2000) hacía notar: "El montaje de la actriz Nora Fernández ha resultado ser un fenómeno de taquilla. Ella vino al país con la idea de presentar su obra durante dos meses, pero ya lleva más de un año presentándose en la sala La Comedia."

El espectáculo constituye un unipersonal, formado por varios cuadros, en los cuales la actriz encarna un personaje diferente. En cada caso, muestra una diferente situación social o personal de la mujer, tales como una mujer ejecutiva-madre-esposa, una empleada doméstica o una adolescente. La actriz utiliza diversos recursos para mantener una continua relación con el público, incluso e circular por entre los asistentes, dirigirse a espectadores específicos, incluso tocándolos físicamente, o cambiar el texto al intercalar comentarios a situaciones de actualidad.

La gran mayoría del público eran mujeres, de todas las edades, pero predominantemente mujeres mayores. El costo de la entrada es en relación a otros espectáculos teatrales, caro. Por lo tanto, se trata de un público de mujeres profesionales o de cierto desahogo económico.<sup>5</sup> El espectáculo se ha dado en la Sala La Comedia, casi en el centro de Santiago. La sala es más bien íntima, lo que permite a la actriz circular por las butacas y aún tocar a personajes del público. Esta intimidad se continúa al terminar la función porque la actriz espera a la salida de la sala y saluda afectuosamente a cada uno de los espectadores.

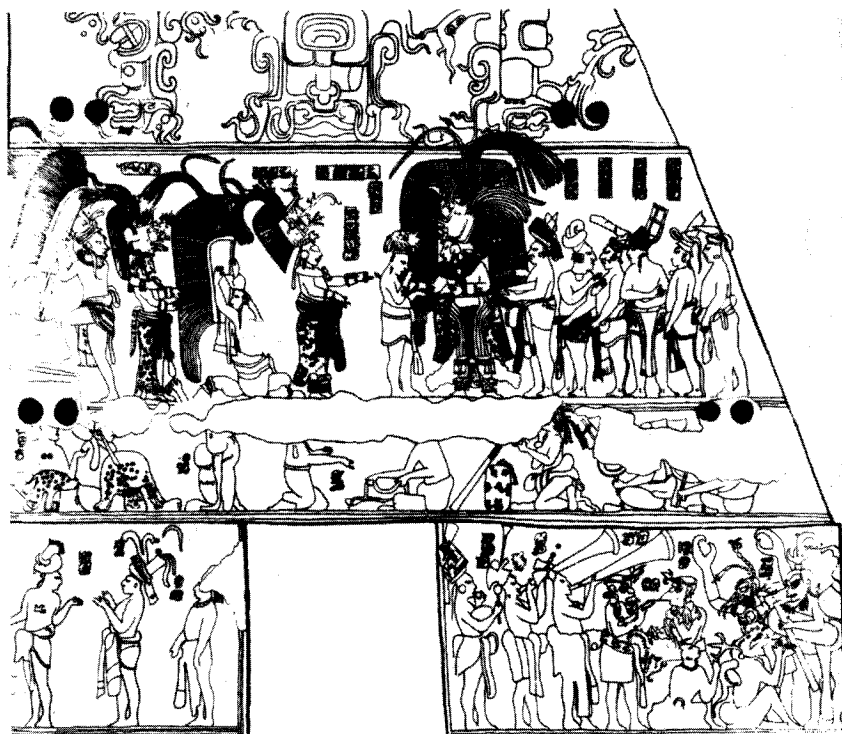
Con un criterio estético tradicional, el espectáculo no representa las tendencias de moda, ni en lo ideológico ni en las técnicas teatrales empleadas. Sin embargo, el público se sintió identificado con la serie de personajes representados: mujeres en condiciones sociales difíciles. Se identificó al unipersonal con un discurso feminista, subversivo del orden social patriarcal, con elementos de parodia.

En *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* y *Para un modelo de historia del teatro* propuse un nuevo modelo de periodización para la historia del teatro, cuya característica fundamental implica la aceptación de la pluralidad y la diversidad. Allí establezco un modelo configurado por una serie de sistemas y subsistemas fundados en la interrelación entre el productor de los textos teatrales y su destinatario potencial. La pluralización de los sistemas estéticos, y

<sup>5</sup> Hay que notar, además, que las entradas no son baratas en comparación con otros teatros en Santiago. Precio general \$ 6000 (US \$ 12.00). Sábados \$ 7000 (US \$ 14.00). Había varios teatros en los mismos días con entradas de \$ 2000 a \$ 4000.

con ello, la pluralización y diversificación de la evaluación de los textos dramáticos y teatrales, provendrá de establecer como canónicos textos representativos de cada una de las categorías.

Lo que tradicionalmente, dentro del espacio cultural de occidente, se considera el canon estético teatral correspondería dentro de nuestro esquema al canon de los sectores productores culturalmente hegemónicos y dirigidos a los mismos sectores culturales. La conformación de nuevas categorías, la propuesta de los rasgos caracterizadores de los cánones, los factores mediatizadores en las condiciones específicas, históricas y culturales y nacionales para cada uno de los sistemas o subsistemas constituyen algunas de las tareas más problemáticas para la teoría de la literatura, en general, y de los historiadores de los textos dramáticos. El objetivo final debería ser proponer un modelo de evaluación teatral y literaria, complemento de un modelo de periodización, que tome en consideración a los distintos sistemas culturales funcionando coetáneamente.



Reconstrucción del cuarto de pinturas de Bonampak, fechadas hacia finales del siglo VIII D.C. El análisis de los materiales visuales conservados de las culturas prehispánicas puede permitir la reconstrucción de la teatralidad de las diferentes culturas: la que incluye tanto los modos de vestirse, las apariencias, las relaciones espaciales y sociales de lo que constituía la teatralidad social y estética legitimadas por el sector cultural producto del objeto y en función de los potenciales destinatarios. Por lo tanto sería posible construir tanto la teatralidad privada como la teatralidad pública y, en el caso de la teatralidad pública, el modo cómo los sectores dirigentes -patrocinadores de la producción del objeto- querían ser vistos por los otros sectores sociales.

## Palabras finales

La propuesta de la estrategia descrita en las páginas anteriores, esperamos, estimulará la consideración de la importancia del sistema de imágenes visuales en la producción y recepción de textos dramáticos y teatrales. Hemos planteado la necesidad de re-pensar las estrategias de interpretación de los discursos dramáticos y teatrales, enfatizar su inserción en los sistemas culturales e interrelación con otras prácticas escénicas y visuales. Consideramos que la propuesta entreabrirá un camino que enriquecerá tanto la lectura como la enseñanza y la escritura de la historia del teatro.

Aunque, en este libro, casi no hemos tocado el tema, creemos que una de las consecuencias significativas de las propuestas será estimular la escritura de la historia del teatro como práctica multicultural y multimedia. El insertar los discursos teatrales y las prácticas escénicas en sus propios sistemas culturales, se justifica al posibilitar una historia del teatro que ponga atención a los distintos sistemas culturales coexistentes en cada momento histórico, las manifestaciones artísticas en cada uno y las razones de los códigos utilizados.

En *Para un modelo de historia del teatro* propusimos tanto un modelo de periodización como los fundamentos de una historia del teatro capaz de aprehender la diversidad de productores y destinatarios participantes en el fenómeno del teatro en el momento histórico. Uno de los supuestos claves es semejante al que hemos propuesto en cuanto a que en un determinado momento histórico coexisten varios sistemas o subsistemas culturales y que las características y los códigos teatrales y "estéticos" dentro de cada sistema no necesariamente son semejantes a los de otro sistema o subsistema. Planteamos, además, la necesidad de no aceptar el canon de discurso cultural dominante como la medida de las producciones culturales de los otros sistemas o subsistemas. La opción entre las dos formas extremas que hemos distinguido: el teatro como conjunto de textos dramáticos o el teatro como el conjunto de textos representados debería dar origen a dos tipos de historia del teatro. Una historia que enfatice los rasgos específicos del texto dramático, como objeto en sí y como objeto utilizado como medio de comunicación en distintos momentos históricos. Esta historia debería incluir la "historia de los textos teatrales" como material de referencia, en cuanto las transformaciones de la historia del texto teatral determinan cambios en la historia de los textos dramáticos. La otra, una historia de los textos y sus puestas en escena, en la cual el énfasis estaría en los cambios experimentados a través de la historia de las condiciones de las puestas en escena -emisores, destinatarios-, los códigos de la teatralidad y las interrelaciones entre estos códigos y las transformaciones culturales y

tecnológicas. Estas relaciones con el sistema cultural implican considerar nuevos sistemas de códigos legitimizados, ideológicos y estéticos, las transformaciones históricas, el imaginario social representado, los desplazamientos de los intereses del productor y su relación con los potenciales espectadores y las instrumentalizaciones tecnológicas que hacen posible o más efectivo el proceso de comunicación dentro de la competencia de los espectadores potenciales o reales.

Las propuestas de *Para la interpretación del teatro como construcción visual* justifican un desplazamiento desde el texto dramático hacia la producción del espectáculo y la interrelación de ambos con los sistemas visuales en que se inscriben. La historia del teatro como construcción visual requiere re-pensar, re-mirar la historia de la cultura con la perspectiva de esa cultura como productora de imágenes y los instrumentos para producir esas imágenes.

Como hemos indicado en varias ocasiones la propuesta de una estrategia debe ser pensada como un esquema de posibilidades que es necesario adecuar a lo potencialmente significativo del texto ya sea desde el punto de vista del lector, el espectador o el historiador. El lector deberá tener conciencia de que toda estrategia es simplemente una sugerencia y que cada intérprete tiene que asumir conciencia de sus supuestos, adecuar la estrategia a su concepto del objeto y aceptar la funcionalidad de su aplicación dentro de su propio contexto. En virtud de este principio, incluimos un Apéndice en el cual se bosqueja esquemáticamente la estrategia posible a partir de los planteamientos de este libro, con la clara conciencia de que el análisis de un texto dramático o teatral no puede ser nunca exhaustivo, ni agotar todas las posibilidades.

Finalmente, es necesario insistir que el proceso del análisis no se puede ni debe postular sólo en teoría sino que en cuanto se determina por los textos en cuestión. La estrategia debe condicionarse al objeto que se analiza, los objetivos del mismo y los potenciales destinatarios. La exigencia necesaria, cualquiera que sea el proceso, es la coherencia de la estrategia, la concepción del objeto como un todo orgánico y la consideración de que el texto o el espectáculo constituye un medio de comunicación estética de un mensaje relevante para el emisor en función de su destinatario potencial.



## **Apéndice**

### **Esquema de una estrategia para el análisis de un texto dramático o teatral.<sup>1</sup>**

#### **1. Información básica:**

- Datos básicos sobre el autor, director o grupo.
- Fecha de edición, producción o representación.
- Bibliografía dramaturgo, grupo o tendencias teatrales de la época.

#### **2. Cultura como sistema semiótico**

- El objeto cultural como signo: emisores y destinatarios (productores y consumidores)
- Códigos de emisores y receptores: culturales, dramáticos, teatrales
- Competencias culturales de productores y receptores

#### **3. El contexto social de la comunicación**

- Las condiciones históricas: nacionales e internacionales
- Las condiciones políticas e ideológicas
- Los proyectos nacionales y las políticas culturales
- Los proyectos nacionales específicos

#### **4. El contexto cultural**

- Los sistemas culturales coexistentes
- Sistema o sistemas culturales en los que se inserta el texto
- Los cánones de los discursos culturales hegemónicos y alternativos.
- Coexistencia de autores canonizados y emergentes
- Los modelos culturales hegemónicos.
- Posición social, ideológica y cultural de autores o grupos teatrales.
- Su inserción dentro de los proyectos culturales coexistentes
- La posición social, ideológica y cultural de los espectadores

---

<sup>1</sup> Este Apéndice puede servir de esquema de posibilidades de aspectos por analizar. Naturalmente, no se trata de un esquema exhaustivo que hay que seguir en todos sus puntos o de acuerdo con la numeración. Como indicamos, los intereses del analista o historiador y las características del propio texto dramático o espectáculo sugieren o determinan los aspectos significativos en cada ocasión. Pensamos, sin embargo, que su esquematización hace más evidente la riqueza de posibilidades que la estrategia involucra.

### 5. El contexto teatral:

- Sectores sociales y culturales productores de discursos teatrales
- Sectores sociales y culturales consumidores de discursos teatrales
- Tendencias dramáticas o teatrales contemporáneas, en las cuales se podría ubicar el autor, el texto o la producción
- Las condiciones materiales de las producciones teatrales
- Los grupos teatrales coexistentes: identificación, relaciones con las instituciones culturales, asociaciones sociales o políticas
- Factores mediatizadores de la producción de espectáculos o textos dramáticos

### 6. El contexto del sistema cultural visual

#### *Teatralidades sociales:*

- Pluralidad de teatralidad sociales
- Teatralidades sociales y sectores sociales y políticos
- Procesos una procesos de producción, selección, aceptación, transformación o exclusión de las teatralidades
- Factores generadores o mediatizadores de las teatralidades sociales específicas: políticas, deportivas, profesionales, religiosas, pedagógicas, etc.
- Los códigos de las teatralidades sociales coexistentes

#### *Los modos de representación visual en el momento histórico:*

- Procesos de selección y exclusión: legitimación social/ legitimación estética
- Factores mediatizadores de la representación y la legitimación: políticos, culturales, económicos, sociohistóricos específicos

#### *Modos de representación en las artes visuales:*

- Artes visuales: bajorrelieves, pinturas, esculturas, arquitectura, decoración, vajillas, fotografía
- Prácticas escénicas: teatro, danza, mimo, ballet, danza. cine, televisión, videos, fotografía
- Factores mediatizadores: culturales, políticos, tecnológicos, códigos específicos de cada práctica

### 7. El análisis del texto dramático o teatral

#### *El contexto comunicacional:*

- El mensaje comunicado. Productores y destinatarios potenciales o reales
- Inserción del mensaje dentro de los proyectos nacionales coexistentes

#### *Análisis textual:*

- El imaginario social. Estructura del mundo
- Sistema de valores que sustenta el mundo o explica el comportamiento de los personajes y representantes de las instituciones
- Factores determinantes de las transformaciones internas del imaginario social

#### *Análisis dramático:*

- El mensaje: lo comunicado
- La historia: *fábula / sujet*
- Disposición temporal. Tratamiento del tiempo
- Construcción dramática: procesos, fases y subfases
- Factores determinantes en la construcción del conflicto
- Motivos básicos y motivos recurrentes
- Códigos: códigos teatrales, culturales, dramáticos, estéticos
- Hablante dramático básico: caracterización, lenguaje, perspectiva temporal y espacial, función
- Personajes: representatividad, técnicas de caracterización, función en la comunicación del mensaje, relaciones entre los personajes, su inserción en el imaginario social del texto, motivos asociados con los personajes
- El lenguaje: clases de lenguaje, lenguajes de los personajes, lenguajes y sectores sociales, lenguaje y grupos culturales

#### *Análisis de textos teatrales y espectaculares*

- Producción del texto espectacular: productor/emisor: sistema cultural, códigos culturales e ideológicos
- Sector cultural productor del discurso teatral: proyecto social
- Lo comunicado: mensaje, imaginario social construido, sistema de valores, códigos de la comunicación, estructura del imaginario social, significado de lo comunicado en el contexto social y cultural
- El destinatario potencial y su sistema cultural
- Los signos: análisis de los signos en función del mensaje y la estructura
- Códigos: teatrales, dramáticos, culturales
- Signos visuales: la gestualidad, los objetos, el escenario, la escenografía
- La actuación: los actores, modalidades de actuación, funcionalidad en la comunicación del mensaje y en la recepción por parte del espectador, los modelos de actuación prevalecientes en el sistema cultural
- La iluminación, otros signos sensoriales —musicales, ruidos
- Ritmo escénico
- Espacio escénico:
  - Uso del espacio teatral

- Implicaciones teatrales, culturales o ideológicas de la sala específica
- Inserción dentro de las teatralidades de su tiempo: teatralidad social utilizada, teatralidad social legitimada
- Inserción en el contexto cultural y visual: teatralidades estéticas legitimadas
- El medio utilizado para la recepción del espectáculo: directo, video filmación, fotos

#### 8. La inserción del texto dentro de la historia del teatro:

- El discurso crítico. Productores y consumidores del discurso crítico.
- El discurso crítico en la interrelación de poderes: Tipos de discursos críticos, los discursos metateatrales, tendencias nacionales, tendencias internacionales. Consecuencias para la "interpretación" de los discursos teatrales
- Los juicios de la crítica académica o periodística sobre el texto, la actuación y los otros medios del espectáculo específico
- Las historias del teatro: los juicios sobre el texto en la historia del teatro, ya sea nacional o transnacional
- Juicio personal: Interpretación personal, juicio estético, supuestos que implica el juicio personal

#### Textos dramáticos citados

- Ana Kleiber*, Alfonso Sastre: 127, 134  
*Antígona furiosa*, Griselda Gambaro: 102  
*Asalto nocturno*, Alfonso Sastre: 78, 82  
*Barranca abajo*, Florencio Sánchez: 14, 31  
*Bodas de sangre*, Federico García Lorca: 90, 100, 130  
*Buenos días, señor Presidente*, Rodolfo Usigli: 85  
*Chiloé, cielos cubiertos*, María Asunción Requena: 182  
*Compañía*, Eduardo Rovner: 113-114  
*Corona de sombras*, Rodolfo Usigli: 79  
*Don Juan*, Fidelino Figueiredo: 86  
*Edipo Rey*, Sófocles: 14  
*El sueño de la razón*, Antonio Buero Vallejo: 34, 81, 95, 161, 178  
*El solterón*, Xavier Villaurrutia: 86  
*El condenado por desconfiado*, Tirso de Molina: 129  
*El sí de las niñas*, Leandro Fernández de Moratín: 92, 160  
*En la ardiente oscuridad*, Antonio Buero Vallejo: 34, 90, 99  
*Esperando a Godot*, Samuel Beckett: 134  
*Hamlet*, William Shakespeare: 97, 110  
*Hernán Cortés*, Vicente Leñero: 93, 175  
*La canción rota*, Antonio Acevedo Hernández: 46  
*La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca: 100, 111  
*La cornada*, Alfonso Sastre: 81  
*La familia a la moda*, María Rosa Gálvez: 193  
*La Gitana Celestina*, Alfonso Sastre: 176  
*La fragua*, Armando Discépolo: 83  
*La fundación*, Antonio Buero Vallejo: 151, 200, 201, 202  
*La Hiedra*, Xavier Villaurrutia: 85  
*La mordaza*, Alfonso Sastre: 81  
*La muerte de un vendedor*, Arthur Miller: 81  
*La pasión según Antígona Pérez*, Luis Rafael Sánchez: 102  
*La vida privada*, Marco Antonio de la Parra: 89  
*Las Meninas*, Antonio Buero Vallejo: 178  
*Las cartas boca abajo*, Antonio Buero Vallejo: 88  
*Las moscas*, Jean Paul Sartre: 88  
*Los enemigos*, Sergio Magaña: 119, 183  
*Mateo*, Armando Discépolo: 83  
*Obras Cómicas*, Rodrigo García: 26  
*Parece mentira*, Xavier Villaurrutia: 86  
*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Lope de Vega: 89, 129  
*Petra Regalada*, Antonio Gala: 106, 108, 109  
*Prólogo patético*, Alfonso Sastre: 34, 82  
*Rabinal Achí*, Anónimo: 37, 116-120, 156, 177  
*Sempronio*, Agustín Cuzzani: 129

*Teseo*, Nikos Kazantzaki: 86  
*Tierra roja*, Alfonso Sastre: 104  
*Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Fernando de Rojas: 122, 127, 177  
*Un enemigo del pueblo*, Enrique Ibsen: 81  
*Y nos dijeron que éramos inmortales*, Osvaldo Dragún: 134

### Textos teatrales citados

*Allpa Rayku*: Yuyachkani. Miguel Rubio: 86, 164  
*Bodas de Sangre*: Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. María Alicia Martínez Medrano: 155  
*Brunch. Desayuno al mediodía*. Teatro Nacional Chileno. Ramón Griffero: 145  
*Casting*: Teatros. Juan Manuel Lara: 111  
*Colón*: Teatro de los Andes. César Brie: 149, 150, 162, 163  
*Compañía*. Ismael Hase: 113-114  
*Crónica*: Teatro Experimental de Cali. Jacqueline Vidal: 160  
*Cuando la vida eterna se acabe*: La Zaranda. Paco de la Zaranda: 201  
*Daaali*: Els Joglars. Albert Boadella: 94  
*Delirio Habanero*: Ma Teodora. Alberto Sarraín: 161  
*Divinas Palabras*: Compañía Lope de Vega. José Tamayo: 200  
*El combate del establo*: Teatro del Mercado. Marcelino Duffau: 153  
*El desquite*: Gran Circo Teatro. Andrés Pérez: 146  
*El hilo de Ariadna*: Taller de Investigación de la Imagen Dramática. Enrique Vargas: 165  
*El Quijote*: La Candelaria. Santiago García: 168  
*Emocionales*: Teatro La Máscara de Cali. Ruben Di Pietro: 154  
*Fango Negro*: Prometeo dirigido. Teresa María Rojas. Daniel Uribe: 155  
*Fuenteovejuna*: Teatro Popular de Bogotá. Jorge A. Triana: 104  
*Fuenteovejuna*: Teatro Universitario. Cal State University, Los Angeles. Rafael Buñuel: 104  
*Gemelos*: La Troppa. La Troppa: 110  
*Cutumba*: Ballet Folklórico Afro-Cubano de Santiago de Cuba. Roberto Sánchez Vignot: 172  
*Eroplastic*: Funámbulos. José Assad: 27  
*Cuentos de Honduras*: La Fragua. Jack Warner: 170  
*Hamlet 1*: Corporación de Estudio de Teatro. Pavel Nowicki: 155  
*Híbrido*: Sêmola Teatre. Joan Grau: 150  
*Inevitable, No?*: Teatro La Pupa. José María Roca: 28  
*La Casa de Bernarda Alba*: Centro Dramático Nacional. María Jesús Valdés y Julieta Serrano: 111  
*La Fundación*: Centro Dramático Nacional. Juan Carlos Pérez: 151, 200, 201, 202  
*La Isla (A Ilha)*: Serpente de Luanda, Angola: 103  
*La siempreviva*: Teatro El Local. Miguel Torres: 153

*Lorca Maldito*: Taller de teatro Algezara. Paco Ramírez: 164  
*Los enemigos*: Instituto del Teatro Universidad de México. Lorena Maza: 146, 147, 156, 177  
*Los enemigos*: Teatro Universitario, California State University. Theresa Larkin: 104  
*Máquina Hamlet*: Periférico de Objetos. Daniel Veronese: 110  
*Nemesio Pelao. ¿Qué es lo que te ha pasado?*: Gran Circo Teatro. Andrés Pérez: 161, 165, 201  
*No me toquen ese vals*: Yuyachkani. Miguel Rubio: 164  
*O Dançarino*: M'Beu: 171  
*Poeta en Nueva York*: Producciones Imperdibles: 175  
*Sur realismo*: Unipersonal de Nora Fernández: 203  
*Tango Varsoviano*: Teatro del Sur. Alberto Félix Alberto: 163  
*Tiempo de luna creciente*: Koré. Mónica Gontovnik: 154  
*Veles e vents*. Xarxa Teatre. Manuel V. Vilanova: 166

## Bibliografía

- Acevedo Hernández, Antonio. *La Canción Rota*. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1933.
- Adame, Domingo. "Los enemigos: Interpretación de la tradición en la escena mexicana." *La Escena Latinoamericana: Nueva Época* 2.3-4 (1994): 18-23.
- Adame, Domingo. *El director teatral intérprete-creador*. Puebla, México: Universidad de las Américas, 1994.
- Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972.
- Aguilera Sastre, Juan. "El teatro como *res publica*: Cuestión del 'Teatro Nacional' en España entre 1900 y 1939." *ADE Teatro* 77 (1999): 305-310.
- Alberola, Carles. *Mandíbula afilada*. *Gestos* 25 (1998): 163-202.
- Alessandri, Arturo. "Programa Presidencial." *Estructura Social de Chile*. Ed. Hernán Godoy. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1971. 351-358.
- Alter, Jean. "Performance and Performance: on the Margin of Theatre Semiotics." *Degrés* 32 (1982): d1- d14.
- Alva, Walter and Christopher B. Donnan. *Tumbas Reales de Sipán*. Fowler Museum of Cultural History de University of California: Los Angeles, 1993.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Andrade, Elba e Hilde F. Cramsie. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas. (Antología crítica.)* Madrid: Editorial Verbum, 1991.
- Aristóteles. *Poética*. Introd. y ed. David García Bacca. México: Universidad Autónoma de México, 1945.
- Arrizón, Alicia. *Latina Performance: Traversing the Stage*. Bloomington, Indiana: Indiana UP, 1999.
- Arróniz, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1979.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. *The Post-colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995.
- Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. New York: Routledge, 1995.
- Azor, Ileana. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- Azparren, Leonardo. *Documentos para la historia del teatro en Venezuela Siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1996.

- Barba, Eugenio. *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología, 1990.
- Barrera, Javier y Ángel Escárzaga. *Muebles, alfombras y tapices*. Madrid: Ediciones de Antiquaria, 1994.
- Barthes, Roland. *S/Z*. New York: Hill and Wang, 1974.
- . *Ensayos críticos*. Seix-Barral: Barcelona, 1966.
- Beneyto, Carmen Gracia. "La iconografía del actor como documento." *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*. Coord. Evangelina Rodríguez. Vol. II. Valencia: Acadèmia dels Nocturns Escenes, 1997. 411-478.
- Bhabha, Homi, ed. *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, 1990.
- Boal, Augusto. *Categorías del teatro popular*. Buenos Aires: Ediciones Cepe, 1972.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- Boling, Becky. "Language and Performance: Representation and Invention in Magaña's *Los enemigos*." *Gestos* 19 (1995): 119-130.
- Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Paris: Minuit, 1984.
- . *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1984.
- . *Photography. A Middles-brow Art*. Cambridge, UK: Polity P, 1990.
- . *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- Bouissac, Paul. *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Bloomington: Indiana UP, 1976.
- Bozal, Valeriano. *Historia del arte en España*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1972.
- Bravo-Elizondo, Pedro. "La pasión según Antígona Pérez: radiografía de la dictadura." *Teatro hispanoamericano de crítica social*. Madrid: Playor, 1975. 95-108.
- Brecht, Bertold. *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willet. New York: Hill and Wang, 1964.
- Brock, Alan St. Hill. *A History of Fireworks*. Harrap: London, 1949.
- Brunner, José Joaquín y Gonzalo Catalán. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago, Chile: FLACSO, 1985.
- . *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago, Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1988.
- Bühler, Charles. *Teoría del lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente, 1950.
- Carlson, Marvin. *Places of Performance*. New York: Cornell UP, 1992.
- Caudet, Francisco. *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1984.
- Cieza de León, Pedro de. *El Señorío de los Incas*. Lima: Editorial Universo, 1973.

- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- , ed. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.
- Cotarelo y Mori Emilio. *Estudio; sobre el arte escénico en España. María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de La corte*. Madrid: Estudios Tipográficos Sucesores de Rivadeneyra 1896.
- . *Iriarte y su época*. Madrid: Estudios Tipográficos "Sucesores de Rivadeneyra," 1897.
- Cramsie, Hilde. *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York: Lang, 1984.
- Del Campo, Alicia. "Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en *El desquite*." *Del escenario a la mesa de la crítica*. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997. 137-148.
- . "Teatro y postcolonialismo: la construcción ritual de la cubanidad en *Otra Tempestad*." *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1998:33-47.
- Diago, Nel. "Xarxa Teatre: el fuego como lenguaje." *Conjunto* 101 (1995): 39-44.
- . "Teatro y pirotecnia." *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1998: 125-140.
- Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992 (10ª ed.)
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 5ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1979.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology*. London: Verso, 1980.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Methuen, 1980.
- Erenstein, Robert L. "Theatre Iconography: An Introduction." *Theatre Research International* 22.3 (1997): 185-189.
- Espinoza Domínguez, Carlos. "Presencia náhuatl en el teatro mexicano hasta el siglo XIX." *El teatro de la América Indígena. Conjunto* Número antológico (Octubre, 1993): 49-54.
- Espinoza Domínguez, Carlos y Moisés Pérez Coterillo, eds. *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. 4 vols. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988.
- Esslin, Martin. *The Field of Drama*. New York: Methuen, 1987.
- Féral, Josette, ed. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Editions Hurtubise: Québec, 1985.
- Fernández, María. La función social de las ruinas en el siglo XIX en México." *Estudios: Revista de investigaciones literarias y culturales* 11 (1998):119-130.

- Finter, Helga. "La cámara- ojo del teatro postmoderno." *Criterios* 31 (1994): 25-48.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotics of Theatre*. Bloomington, IN: Indiana UP, 1992.
- . "Intercultural Theatre- Passage to New Cultural Identities." *Gestos* 24 (1997): 13-26.
- . Ed., *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*. G. Narr: Tübingen, 1990.
- Frith, Simon. "High culture." *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Ed. Michael Payne. Oxford, UK: Blackwell, 1997. 245.
- Gainor, J. Ellen. *Imperialism and Theatre*. New York: Routledge, 1995.
- Gala, Antonio. *Los verdes campos del Edén. El cementerio de los pájaros*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Plaza y Jarnés, 1986.
- . *Noviembre y un poco de yerba. Petra Regalada*. Ed. Phyllis Zatlin Boring. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- Gambara, Griselda. *Antígona Furiosa. Gestos* 5 (1988): 177-194.
- Garzón Céspedes, Francisco, ed. *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Ediciones de Gestos: Irvine, 2000
- Goutman, Ana. "Las desventuras de la crítica teatral. Una reflexión sobre la semiología del espectáculo." *Memoria del III Encuentro nacional de Investigación Teatral*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes: México, D.F., 1992. 130-138.
- Grossberg, Lawrence, Gary Nelson y Paula A. Treichler. *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992.
- García Canelini, Néstor. "Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu." Pierre Bourdieu. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990: 9-50.
- . *Culturas híbridas*. México: Siglo XXI, 1996.
- . *Ciudadanos y consumidores*. México: Grijalbo, 1995.
- . *La globalización imaginada*. Buenos Aires-México: Paidós, 1999.
- García Lorenzo, Luciano y J. E. Varey, eds. *Teatro y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis Books Limited, 1991.
- García, Rodrigo. *Obras Cómicas. Gestos* 21 (1996): 157-175.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- Gestus*. Número especial (Abril, 1998)
- Gilbert, Helen and Joanne Tompkins. *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. New York: Routledge: 1996
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1959.
- Gómez, José Antonio. *Historia visual del escenario*. Madrid: La Avispa, 1997.

- Goldmann, Lucien. *Marxismo y ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975.
- . *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Ediciones Península, 1968.
- . *El teatro de Jean Genet*. Caracas: Monte Avila Editores, 1968.
- . "La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método." Lucien Goldmann et al. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968. 9-43.
- Gouhier, Henri. *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tesis, 1956.
- . *La obra teatral*. Buenos Aires: EUDEBA, 1958.
- Gombrich, E.H. *Historia del arte*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Garriga, 1958.
- Gutiérrez, Ramón. "El drama de la conquista de Nuevo México." *Gestos* 8 (1989): 73-86.
- Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. Madrid: Guadarrama, 1961.
- Helbo, André, et al. *Approaching Theatre*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1991.
- . "Théâtre et spectacle." *Les mots e les gestes*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1983.
- . "El código teatral." *Semiología de la representación: Teatro, televisión, comic*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. 25-40.
- Hirsch, E.D. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale UP, 1967.
- . *The Aims of Interpretation*. Chicago: U of Chicago P, 1976.
- Hodge, Polly. *Photography and Contemporary Spanish Theater: Kaleidoscopic Modes of Dramatic Representation*. Diss. University of California, Irvine, 1995.
- . "El teatro y la intertextualidad." *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Gestos, 1999.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, London, 1986.
- Hotier, Hugues. "Les clowns. Analyse sémiotique." *Degrés* 32 (1982): 61-111.
- Ingarden, Roman. "Les fonctions du langage au théâtre." *Poétique* 8 (1971).
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1982.
- Jaramillo, María Mercedes. "La Máscara: teatro de práctica artística." *Gestos* 19 (Abril 1995): 213-219.
- Jauss, Hans Robert. "Literary History as a Challenge to Literary Theory." *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.
- Jiménez, Alfonso. "El Teatro Nacional." *ESCENA* 28-29 (1991-1992): 55-63.

- Johnson, Jerelyn. "Una aproximación al estudio de las didascalias en *Ay, Carmela* de José Sanchis Sinisterra." *Teatro histórico (1975-1980). Textos y representaciones*. Ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor Libros, 1999. 431-437.
- Kalinowska, Irene. *El concepto de motivo en literatura*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias, 1972.
- Katritzky, M.A. "Aby Warburg's *Costumi teatrali*' (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography." *Theatre Research International* 24.2 (1999): 160-167.
- Kauffmann Doig, Federico. *Manual de arqueología peruana*. Lima, Perú: Ediciones PEISA, 1978.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1970.
- Kupareo, Raimundo. *Estética del drama*. Santiago, Chile: Edit. Librería de la Universidad Católica, 1956.
- Lafarge, Claude. *La valeur littéraire*. Paris: Fayard, 1983.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Editorial Tecnos, 1953.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Lapesa, Rafael. *La poesía del Marqués de Santillana*. Madrid: Insula, 1958.
- Larson, Catherine and Margarita Vargas. *Latin American Women Dramatists: Theater, Texts, and Theories*. Bloomington: Indiana UP, 1998.
- Leeds-Hurwitz, Wendy. *Semiotics and Communication. Signs, Codes, Cultures*. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers: Hove and London, 1993.
- Leonard, Candyce. "Entrevista a Juan Carlos Pérez de la Fuente y el Centro Dramático Nacional de Madrid." *Gestos* 30 (2000).
- LeVine, Robert A. "Properties of Culture. An ethnographic view." Richard A. Shweder and Robert A. LeVine (editors) *Culture Theory. Essays on Mind, Self, and Emotion*. Cambridge University Press, 1984: 67-87.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Editorial Universitaria: Buenos Aires, 1962.
- Loomba, Ania. *Colonialism/ Postcolonialism*. New York: Routledge, 1998.
- Lotman, Jurij M. y Boris A. Uspenskij. "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura." *Semiótica de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979: 67-92.
- Lozano, Jorge y Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1982.



- Mariás, Julián. *Miguel de Unamuno*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1960.
- Marinis, Marco de. "Lo spettacolo come testo (I)." *Versus* (1978): 66-104.
- . "Lo spettacolo come testo (II)." *Versus* (1979): 3-31.
- . "Theatrical Comprehension: A Socio-Semiotic Approach." *Theater* (1983): 12-17.
- . "Problemas de semiótica teatral: especificidad e interferencia." *Gestos* 1 (1986): 25-52.
- . *The Semiotics of Performance*. Trans. Áine O'Healy. Bloomington, IN: Indiana UP, 1993.
- . "Repensar el texto dramático." *Conjunto* 102 (1996): 4-8.
- Martínez, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1960.
- Martínez Thomas, Monique. *Jouer les didascales théâtre contemporain espagnol et français*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- Millán Carranza, Jovita. "El video como alternativa de difusión y documentación teatral." *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*. México: Instituto de Bellas Artes, 1992: 199-204.
- Morales, Pedro. "Elementos preteatrales en los principales rituales aztecas." *Conjunto* 79 (1992): 42-59.
- Morandé, Pedro. "Teatro y cultura latinoamericana." *Apuntes* 98 (1989): 84-95.
- Muguercia, Magaly. "Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani." *Conjunto* 108 (1998): 55-66.
- Naudon, Mario. *Apreciación teatral*. Editorial del Pacífico: Santiago, Chile, 1956.
- O'Sullivan, Tim, and others. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Routledge, 1994.
- Oleza, Juan. "Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa. Vinculaciones medievales." *Convengo di Studi Ceti Sociali ed Ambienti Urbani nel Teatro Religioso Europeo de '300 e del '400*. Ed. M. Chiabo y F. Doglio. Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale a Rinascimento, s.l., s.f. 264-294.
- Ordaz, Luis. *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*. Ottawa: Girol Books, 1992.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- Ortega y Gasset, José. *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- Palla, María José. *A palavra e a imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

- Paz Gago, José María. "Para acabar con la estilística: por una pragmática de la literatura." *Revista de Literatura*, Tomo XLIX, 98 (Julio-Diciembre 1987): 531-540.
- Partida Tayzan, Armando. "Interculturalidad: Desconstrucción de un texto y construcción escénica del *Rabinal Achí-Los Enemigos*." *Gestos* 19 (1995): 101-117.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Trans. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós Ibérica, 1980.
- . "El teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia." *Gestos* 1 (1986): 25-52.
- . *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- . *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York: Routledge, 1992.
- . *L'Analyse des spectacles*. Paris: Editions Nathan, 1996.
- Pawlowski, Tadeusz. "El Performance." Trad. por Desiderio Navarro. *Criterios* 21-24 (1987-1988): 154-179.
- Payne, Michael, ed. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford, UK: Blackwell, 1997.
- Pellettieri, Osvaldo. *Obra dramática de Armando Discépolo*. Buenos Aires: Eudeba, 1987.
- . ed. *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- . *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- Penzel, Frederick. *Theatre Lighting Before Electricity*. 1<sup>st</sup> ed. Middletown, CT.: Wesleyan UP, 1978.
- Peterson, Richard A. "Revitalizing the Culture Concept." *Annual Review of Sociology* 5 (1979): 137-166.
- Pianca, Marina. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental: 1959-1989*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.
- Porto, Carlos. *FITEI. Pátria do Teatro de Expressão Ibérica*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1997.
- Poyatos, Fernando. *La comunicación no verbal*. Madrid: Editorial Itsmo, 1997.
- Preminger, Alex. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton UP, 1974.
- Prieto, Antonio. "Identidades incorporadas: el manejo del estigma en el performance de Luis Alfaro." *Chasqui* 21 (1997): 72-83.
- Prieto-Stambaugh, Antonio. "Performance Art transfronterizo: hacia la desconstrucción de las identidades." *Gestos* 25 (1998): 143-162.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte/Editor, 1972.
- Pulgar, Leopoldo. "De Buenos Aires al campo." *La Tercera*. Viernes 24 de septiembre, 1999, 13.

- Queroz Sanz, José Manuel. "El problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo pictórico." *SIGMA* 3 (1994): 157-174.
- Quesada Soto, Alvaro. "El Teatro Nacional y la cultura nacional." *ESCENA* 38 (1996): 66-76.
- Randall, Marilyn. "The Pragmatics of Literariness." *Poetics* 1: 415-431.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Recchia, Giovanna. *El espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI y XVII*. México: INBA/CITRU, 1993.
- Ribao Pereira, Monserrat. *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- Rizk, Beatriz. "Hacia una Latinoamérica híbrida y multicultural: Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami 1998." *Má Teodora*, 1 (Oct/Dic. 98): 37-40.
- Romera Castillo, José. "Repertorio extraverbales en la comunicación literaria." *SIGMA. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3 (1994): 175-208.
- y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. *Teatro histórico (1975-1980). Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros, 1999.
- Rovner, Eduardo. *Compañía. Gestos*, IV, 9 (Abril 1990): 99-124.
- Rubinstein, Ruth. P. *Dress Codes. Meaning and Messages in American Culture*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1995.
- Rubio, Miguel. "Encuentro con el hombre andino." Grupo Cultural Yuyachkani. *Allpa Rayku. Una experiencia de teatro popular*. Lima, Perú: CIED, 1983.
- Rubio Jiménez, Jesús. "Los nuevos horizontes de la literatura dramática de 1900 a 1920." *ADE Teatro* 77 (1999): 16-26.
- Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- . *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.
- Sánchez, Florencio. *Barranca abajo. 3 Dramaturgos rioplatenses*. Ottawa, Canadá: Girol Books, 1983.
- Sastre, Alfonso. "Arte como construcción." Alfonso Sastre. *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto Nocturno*. Madrid: Taurus Ediciones, 1964: 107-114.
- . *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o Historia de Amoor y de magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea. Primer Acto*. 192, (Enero-Febrero, 1982): 63-103.
- . *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Sauter, Willmar. "Theatre or Performance or Untitled Event(s)? Some Comments on the Conceptualization of the Object of Our Studies." *Gestos* 24 (1997): 27-41.

- Schechner, Richard y Maru Schuman. *Ritual, Play, and Performance, Readings in the Social Sciences/Theatre*. The Seabury Press, New York, 1976.
- Schulte-Sassen, Jochen. "La evaluación literaria: una retrospectiva." *Criterios* 21-24 (1987-1988): 3-19.
- Shepherd-Barr, Kirsten. "'Mise en Scent': The Théâtre d'Art's *Cantique des cantiques* and the Use of Smell as a Theatrical Device." *Theatre Research International* 24.2 (1999): 152-159.
- Silva, Armando. *Los imaginarios urbanos*. Bogotá, Colombia: TM Editores, 1992.
- Schmidt, Siegfried J. *Teoría del texto*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Smith, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Schmitt, Natalie Crohn. "'So Many Things Can Go Together': the Theatricality of John Cage." *New Theatre Quarterly*, XII, 41 (February 1995) 72-78.
- Souriau, Etienne. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.
- Spang, Kurtz, ed. *El drama histórico: Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 1998.
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de Poética*. Madrid: Ediciones Rialp, 1966.
- Sullivan, Tim, et al, eds. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994.
- Taylor, Diana and Juan Villegas, ed. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Oxford: Oxford UP, 1994.
- Teatro indígena prehispánico. (Rabinal Achi)*. Pról. y notas de Francisco Monterde. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1955.
- Touchard, Pierre Aime. *El teatro y el espectador*. Buenos Aires: Ediciones Troquel, 1954.
- Todorov, Tzvetan. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 1975.
- Toriz, Martha. *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*. México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993.
- Toro, Fernando de. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ottawa, Canada: Girol Books, 1984.
- . *Semiología del teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- Valbuena Prat, Angel. *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer, 1956.
- Valverde S, César. "Grupo Ubú: El edificio de la identidad en *Barriendo sombras*. *Gestos* 19 (Abril 1995): 224-229.
- Van Dijk, Teun A. *Studies in the Pragmatics of Discourse*. La Haya: Mouton, 1977.

- . "La pragmática de la comunicación literaria." Comp. José Antonio Mayoral. *Pramática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987: 171-194.
- Vidal, Hernán. *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: Cuestión teórica*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1994.
- Vidal, Javier. *Nuevas tendencias teatrales: la Performance*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1993.
- Villegas, Juan. "'Amor es Guerra' en Peribáñez y el Comendador de Ocaña." *Ensayos de interpretación de textos españoles*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1963. 51-70.
- . "La acción dramática en *El sí de las niñas*." *Interpretación de textos españoles*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1964.
- . "El leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre*." *Hispanófila* 29 (1967): 21-36.
- . *La interpretación de la obra dramática*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- . *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Editorial Planeta, 1972.
- . "La estructura dramática de *La Celestina*." *Boletín de la Real Academia Española* LIV.cci (1974): 439-478.
- . *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1982.
- . *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: Ediciones Prisma, 1988.
- . "Cuarto Festival de Teatro Poblacional en Santiago." *Gestos* 9 (1990): 155-159.
- . *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1991.
- . "Pragmática de la cultura: el teatro latinoamericano." *Twentieth Century/Siglo XX* (1991-1992): 163-177.
- . "Santiago abierto al teatro del mundo." *Conjunto* 94 (1993): 2-11.
- . "FITEI 93: desde la palabra a la teatralidad." *Gestos* 16 (1993): 168-180.
- . "Porto, FITEI 94: teatro, danza y conciencia social." *Primer Acto* 254 (1994): 108-112.
- . "María Asunción Requena: éxito teatral e historia literaria." *Latin American Theater Review*, 28/2 (Spring 1995): 19-38.
- . "La utilización de las teatralidades por las industrias culturales: Procesos de legitimización y deslegitimización cultural." *Teatro XXI* 1.1 (1995): 6-8.
- . "Del concepto de cultura y de historia del teatro latinoamericano." *Teatro/Celcit* 4.5 (1995): 56-59.
- . "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria." *Gestos* 21 (1996): 11-23.
- . "Festival de festivales: Décimo Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 1995." *Gestos* 21 (1996): 178-192.

- . "De la teatralidad y la historia de la cultura." *Siglo XX/20th. Century*. (1997): 163-192.
- . "De estrategias culturales: la teatralidad de las culturas prehispánicas." *Acta Literaria* 22 (1997): 7-17.
- . *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997.
- , ed. *Del escenario a la mesa de la crítica* (Cádiz 1997). Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997.
- , ed. *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1999.
- . "De la caducidad y renovación de las estrategias para el estudio del teatro." *El teatro y su crítica*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1998. 47-56.
- . "La irrupción del circo en el teatro." *Propuestas escénicas de fin de siglo*. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1999. 151-172.
- Villegas-Silva, Claudia. "Teatro y multimedia." *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1999. 79-96.
- . "España fragmentada, apocalíptica y postmoderna: *Híbrido de Sèmola Teatre*." *Del escenario a la mesa de la crítica*. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997. 115-125.
- Wellek, René y Austin Warren. *Theory of Literature*. 3<sup>rd</sup> edition. New York: Harcourt, Brace & World, 1965. *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1955.
- Wilson, E. "Images et Structure dans *Peribáñez*." *Bulletin Hispanique* LI.2 (1949): 125-159.
- Wiles, David. "The Lewes Bonfire Festival." *NTQ* 46 (1996): 177-191.
- Zatlin, Phyllis. "La Fundación: Buero Vallejo estrena en régimen profesional." *El Público* 77 (1990): 124-125.

*Para la interpretación del teatro como construcción visual propone una estrategia en que el teatro es entendido como un objeto cultural y como una práctica discursiva en la que el proceso comunicativo utiliza una pluralidad de signos verbales, auditivos y visuales. Luego de una revisión crítica de las estrategias dominantes en los espacios académicos en los últimos cincuenta años, Villegas propone un concepto de teatro fundado en la teatralidad social y su representación por una pluralidad de prácticas escénicas. Desde esta perspectiva, el teatro constituye una práctica cultural cuyos códigos están determinados por el sistema cultural y social en que se lleva a cabo. Villegas considera el análisis dramático y el análisis del espectáculo teatral como dos actividades, independientes, pero complementarias. Se concede especial importancia al proceso de producción y recepción visual, la interrelación entre textos dramáticos y teatrales y el sub-sistema de signos visuales. Villegas afirma que el entendimiento del texto teatral y dramático requiere descodificar el sistema de producción y los procesos de legitimación de imágenes del sistema cultural en que se producen. En consecuencia, la estrategia es instrumental para analizar las teatralidades sociales y otras prácticas escénicas y visuales. Tanto la teoría como los conceptos están demostrados predominantemente con ejemplos de análisis de textos, prácticas culturales y artísticas de España y América Latina.*

ISBN: 0-9656914-4-6